符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



在音乐和语言之间，
张力不可避免。
十八个关键词覆盖了流行音乐中的文化
与流行文化中的音乐。

Key Terms in Popular Music and Culture

流行音乐与文化关键词

〔美〕布鲁斯·霍纳（Bruce Horner）
〔美〕托马斯·斯维斯（Thomas Swiss） 主编
陆正兰 刘小波 等译





四川大学出版社

“符号学译丛”（选目）

埃诺、贝雅埃编，张智庭译，《视觉艺术符号学》

巴尔著，段炼译，《艺术史的符号学研究》

霍纳、斯维斯主编，陆正兰、刘小波等译，《流行音乐与文化关键词》

科布利著，方小莉译，《叙述》

拉森著，饶广祥、刘楠译，《应用符号学》

吉尔著，程丽蓉、王涛译，《性别与传媒》

莫利涅著，刘吉平译，《符号文体学》

佩特里利著，宋文译，《表意与价值：维尔比的表意学及其他》

皮尔斯著，赵星植译，《皮尔斯：论符号》

瑞恩著，张新军译，《跨媒介叙述》

托多罗夫著，方芳译，《奇幻文学导论》

西比奥克、德尼西著，余红兵译，《意义的形式：建模系统理论与符号学分析》

ISBN 978-7-5690-0212-6



定价：39.00元

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛◎丛书主编 赵毅衡 唐小林



在音乐和语言之间，

张力不可避免。

十八个关键词覆盖了流行音乐中的文化

与流行文化中的音乐。

Key Terms in Popular Music and Culture

流行音乐与文化关键词

〔美〕布鲁斯·霍纳（Bruce Horner）
〔美〕托马斯·斯维斯（Thomas Swiss） 主编

陆正兰 刘小波 等译


四川大学出版社

责任编辑:吴近宇
责任校对:陈 蓉
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

流行音乐与文化关键词 / (美) 布鲁斯·霍纳 (Bruce Horner), (美) 托马斯·斯维斯 (Thomas Swiss) 主编; 陆正兰等译. —成都: 四川大学出版社, 2016.12
(符号学译丛 / 赵毅衡, 唐小林主编)
ISBN 978-7-5690-0212-6

Ⅰ.①流… Ⅱ.①布… ②托… ③陆… Ⅲ.①通俗音乐—研究 Ⅳ.①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 297104 号

四川省版权局著作权合同登记图进字 21—2017—22 号

书名 **流行音乐与文化关键词**
Liuxing Yinyue Yu Wenhua Guanjianci

主　　编 [美]布鲁斯·霍纳(Bruce Horner)
　　　　 [美]托马斯·斯维斯(Thomas Swiss)
译　　者 陆正兰　刘小波　等
出　　版 四川大学出版社
地　　址 成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　　行 四川大学出版社
书　　号 ISBN 978—7—5690—0212—6
印　　刷 郫县犀浦印刷厂
成品尺寸 170 mm×240 mm
印　　张 13.5
字　　数 258 千字
版　　次 2016 年 12 月第 1 版
印　　次 2016 年 12 月第 1 次印刷
定　　价 39.00 元



◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scupress.net

目　录

序言：为什么要研究关键词？

布鲁斯·霍纳　托马斯·斯维斯
陆正兰　译

在音乐和语言之间，张力不可避免。一首歌中，音乐给歌词以生命，然而歌词一变，音乐的意义也就变了。更有甚者，当我们讨论或写作音乐时，语言的力量盖过了音乐：这些我们用于描述音乐的术语，或者对我们描述音乐的术语，塑造了我们一系列想法——我们如何思考音乐，我们为什么要听音乐，我们如何评价音乐？此效果对我们有何作用？我们又如何回应这种张力？

本书为集体写作，重点处理以上问题。在关于流行音乐的讨论中，这些术语经常浮现出来。本书每个关键词探索一个术语的完整定义，探讨其对我们理解音乐的影响以及音乐和术语意义之间的张力。除了梳理流行音乐中每个术语在历史上的争论，每一一个关键词章节作者都做了更进一步的探讨。这些作者是来自不同学科的学者，兴趣点不同，讨论流行音乐的视角也不同，他们不只是简单地厘清术语，更是重新思考这些术语在流行音乐研究中的使用。

本书从两个方面入手完成这些任务。第一部分“流行音乐中的文化”，考察了文化研究中，流行音乐是如何在以下概念中被理解的——意识形态、话语、历史、政治、性别等。流行音乐作为一个文化再生产和变化发生的场域。撰写者思考的是，这些流行音乐研究术语的应用，有何种功效。第二部分为“文化中的流行音乐”。作者们审视这些术语的不同意义，探索其是如何与流行音乐的形态取得一致的——甚至“流行”“音乐”这两个词——是如何帮助塑造音乐以及我们对音乐的体验的，讨论的目的并不在于对这些术语与流行音乐作一锤定音，相反，所有的章节都意图激发对流行音乐研究更深刻的讨论。

此书的部分目的，是希望纠正不少学者，甚至是那些意图就在于研究

“流行”文化领域的学者，比如文化与传媒研究，对流行音乐的轻视待遇。即使有时并非完全视而不见，也经常将流行音乐作为“特殊”案例而不能正常对待。流行音乐有时被认为具有音乐的“抽象”特征让人无法接近，有时仅仅“读成”了大众文化市场批量生产的商品，有时被看成其他体裁（比如诗歌）的一种残次形式。换句话说，流行音乐目前居住于各学科——音乐学、文学、传播学、社会学和人类学——的边界或缝隙之间。这些学科都对流行音乐的研究做出了贡献，每个学科都在具体学科的分界中操作，对关于是什么组成了流行音乐以及如何研究并评估流行音乐，分别提出了各自不同的“建构”。

这本书里的作者都希望通过跨学科的研究，以他们深思熟虑的训练和经验，给流行音乐打开新的路径，去打破各学科的局限性，包括他们自己的学科。本书集中讨论围绕流行音乐关键词的话语，对两种人——已经很熟悉流行音乐研究的和刚刚进入流行音乐研究的——都提出了一个问题：当我们讨论流行音乐时，我们究竟在讨论哪些问题？

本书的每个章节后面都列出了参考文献，它可以帮助有兴趣者对这个问题做进一步探索。除此之外，我们还建立了一个网站（www. multimedia. drake. edu/keyterms），网站上还有其他更多文献资料，包括图像、音响和其他与本书各章节相关的多媒体材料。每一章节的关键词可以直接链接到音乐和文化研究最好的互联网资料。我们希望鼓励读者将流行音乐研究当作一项每个人都可以参与的，不断往前推进的项目。流行音乐和我们用以讨论它的语言，不仅塑造着我们对它的感受，也塑造着我们自身。

上编：流行音乐中的文化

1　意识形态

露西·格林[1]
陆正兰　译

将研究重点集中到音乐的某一方面，这样做本身已带有意识形态，因为它包含了对音乐价值标准的暗示。

关于“意识形态”(ideology)，尽管有很多争论，但大多数学者对“意识形态”概念还是持一些基本看法。一些人认为意识形态代表着一系列的观点、价值标准和设想（assumptions），这些是特定社会中绝大部分人在任何时候都持有的。它们既不都是确切的真理，也并不都是谎言或愤世嫉俗的谬论；它们产生于特定的社会关系中，对观点不同的人都似乎能有所助益。意识形态的功能并不要求社会上每个人都认同主导意识形态，也不需要任何人都从主导意识形态中获得好处，相反，在特定的社会时期，不同的意识形态之间会相互冲突。

意识形态之所以有此影响力，原因之一是意识形态包含物化（reification）和合法化（legitimation）的双重倾向。“物化”即是将一些抽象的概念，比如“极权主义”（totalitarianism）、“个人自由”（individual freedom），视为真实、牢固、毋庸置疑的事物或事实。“合法化”指把这些概念明确并具体化，最为重要的是，使之所依赖的社会关系合法化。比如，在某个特定社会，“极权主义”意识形态有可能被用来将“人民无权投票”这一事实合法化；“个人自由”意识形态有可能被用来证明人人有携带武器的权利。经过这样一些具体化和合法化操作，意识形态变得极具说服力，以此直接或间接影响人们的生存方式、行为方式和相处方式。总的来说，意识形态可以被理解为一系列的想法、价值观和设想，这些看法都试图使其意指“对

---

[1] 露西·格林（Lucy Green），英国伦敦大学教育系影视戏剧研究中心负责人。主要研究领域是音乐教育、音乐美学和音乐社会学。代表著作有：《充耳不闻：音乐的意义、意识形态和教育》(*Music on Deaf Ears*: *Musical Meaning*, *Ideology and Education*, 1988)、《音乐、性别和教育》(*Music*, *Gender*, *Education*, 1997)。近年主要关注高中和大学音乐教育问题。

象”物化和合法化，通过此过程来维系现存社会关系。

意识形态对我们如何理解流行音乐有两个重要影响：第一，没有一种艺术会像流行音乐这样难以脱离当下的社会条件。当我们提到“流行音乐”（popular music）这一词时，已表明我们所讨论的会是如下一些问题：我们在欣赏由某人创作的某个音乐，或者是有多少人喜欢、有多少人不喜欢的音乐，抑或是我们自己喜欢、不喜欢，赞同或不赞同的某些音乐，甚至会讨论有多少唱片被卖出去了等一系列问题。换言之，说到“流行音乐”，我们其实是在讨论音乐的用处和价值问题，也正基于此，流行音乐这个概念逐渐变成了一个具有意识形态性的词语，下文我会进一步阐释。

第二，任何有关流行音乐与意识形态之间关系的讨论，都必须考虑到整个音乐界，包括流行音乐、古典音乐、民间音乐、爵士乐以及世界上其他的音乐形式。“流行音乐”作为一个单独门类是毫无意义的，必须有与“流行音乐”相区别的其他音乐门类，比如“古典音乐”（classical music）。只有在不同音乐门类相互对比和区分中，分类的命名才得以真正成立并产生意义。在这一章，我先概述音乐的意识形态，然后再集中讨论整个音乐领域中的特殊门类——流行音乐。

20世纪有关流行音乐最重要的意识形态实践，就是音乐类型分类。广义上说，音乐大致上被划分为古典音乐和流行音乐，音乐价值标准成为讨论的重点。在20世纪，各种不同的意识形态都表明：高雅的音乐具有这样一些特质：普遍性（universality）、复杂性（complexity）、原创性（originality）。这些特质被当作建构音乐意识形态的中心，并不是因为它们虚假或错误地反映了音乐的价值，而是基于以下两个原因。

第一，这些特质包含着音乐的具体化过程。比如，有一种观点认为，音乐具有普遍性。该观点假定音乐对任何人都有着永恒的、不受挑战的、不可避免的、自然的吸引力，这点适用于所有人，而不用考虑他们是谁，他们在什么地方以及他们生存的时代。第二，这些概念试图将最初做出这种选择的人们的观点合法化。比如有人认为，具有“普遍性”的音乐才是有价值的，这表明音乐的价值是独立于价值评估者的个人兴趣之上的。的确，优秀的音乐对身处任何社会条件任何历史时期中的人来说都应该是优秀的，这意味着人们在评估这些音乐价值的时候，都不是从个人兴趣出发。这些评价者并不认为是在给音乐找价值，而是宣称自己看到了音乐自身内部的“客观”价值。他们把音乐当作一个物化的客体，这才使他们的评价显得合法。

一些人认为，从广义上来说，古典音乐是最具有价值的，因为它具有普遍性、复杂性、原创性，也有些人认为流行音乐或者流行音乐的某些亚类型

同样具有价值。流行音乐支持者并不是去反驳古典音乐支持者的价值评估标准，相反，他们的观点也是基于古典主义音乐支持者的价值评判标准——比如，他们认为流行音乐也有普遍性特征，甚至有些流行音乐也具有复杂性，或者很多流行音乐家也具有原创性。无论论辩如何展开，也无论这些人是拥护古典音乐，还是拥护流行音乐或者其他类型的音乐，这些观点都带上了意识形态，因为它们都包含了音乐及其价值判定的物化和合法化过程。

除了普遍性、复杂性、原创性这些概念，自律性（autonomy）的概念在讨论音乐价值时也很重要。总体来说，当人们使用“自律性”概念去谈论某种音乐时，就意味着该音乐具有相当的价值。自律性概念很自然地意味着音乐制作、某种音乐风格的形成及过程都具有高度的自律性，而不考虑能否赚钱，或是否流行等其他偶然因素。关于自律性是如何概念化的，理论家阿多诺（Theodor Adorno）认为，真正有价值的、自律性的音乐与音乐的社会来源有着紧密联系，因为在某种程度上，音乐的形成与过程实际上也再现和反映了社会的形成过程。

作为音乐价值的源泉——音乐“自律性”，和上面所讨论到的普遍性、复杂性、原创性等概念一样，都具有意识形态上的共鸣。在某些方面，自律性概念也对如何评估音乐产生影响，但各个不同概念的影响并不相同。正如我以上所论述的，音乐自律性尤其显著地反对音乐的社会偶然性（social contingencies）和音乐的一些社会功能，比如金钱、名利、时尚、娱乐等。自律性音乐之所以被认为是优秀的，是因为它忽视或者反对音乐的这些社会性因素。然而，流行音乐在其生产和消费模式上，却又在相当大的程度上依靠这些社会因素。

阿多诺认为流行音乐不仅缺乏普遍性、复杂性和原创性，还缺乏自律性。他还认为流行音乐怂恿人们倒退到一个更早的、更幼稚的发展阶段。阿多诺指责流行音乐没有自律性，没有遵循（独立于商业因素之外的）音乐自身的逻辑，而是重复着同样的、陈旧的模式，以便将自己更好地出售给那些喜好这种样式的听众。与此同时，流行音乐表面上多样，实质上只不过在陈旧的音乐样式基础上加上一些肤浅的变化，蒙蔽听众，让听众误以为这些多样的音乐是新颖的、新鲜的。这就犹如一些人被喂以一些有限的、重复的食物，却被误以为在享用着丰盛的大餐。阿多诺及其同时期的学者认为，这样一些重复的“食物”，很自然地是在诱导“大众意识”（mass consciousness），以此试图阻止人们独立思考，并挑战现存的社会关系，也就是说，音乐本身其实也是意识形态的一部分。

显然，仍有相当一部分人并不认同阿多诺的观点。反对者认为，不能因

流行音乐和商业市场有关就被否定，也不能因为流行音乐相对简单且没有足够的原创性而被否定。很多人并不认为流行音乐是有害的、重复单调的，也不认为流行音乐粉丝（其实也包括他们自己）已经倒退到幼稚的阶段。反对者认为阿多诺的音乐价值评判标准仅仅适用于古典音乐，实际上古典音乐和流行音乐是如此不同，我们应该分别以不同的方式评价。

最近很多学者从音乐学角度研究流行音乐，以此与传统观点做抗争。这些学者通过研究发现，传统音乐学研究方式并不适合流行音乐研究。我想指出这种不适合性是如何得出来的。理查德·米德尔顿（Richard Middleton）（1990，pp. 103－107）提出三个方面的理由。第一，音乐学理论已经为我们了解音乐具有何种特性提供了相当丰富的资源和理解方式，比如，和声和曲式，主要与古典音乐相关；戴维·布拉克特（David Brackett）在本书第十个关键词“音乐”提出，传统音乐学对理解另外一些音乐特性缺乏实用价值，比如节奏、音色、织体、音高、节奏变化、混合录音［recorded sound-production（mix）］、模态（modality）等，而这些特性对流行音乐来说却非常重要。第二，音乐学倾向于把乐谱作为首要研究对象；音乐学所重视的很多音乐特质，比如和声与曲式，是容易被乐谱标记的。这再次证明，流行音乐需要一个不同的研究方式，因为流行音乐基本上是一种听觉音乐类型，表演和音乐录制才是其首要的研究对象，这点与传统音乐所重视的乐谱音乐有很大区别。第三，在过去的几个世纪里，音乐学已经划出一些“杰作”（masterworks）标准，这些杰作被认为是最具有音乐价值的，且都有一些共同的特点。比如，都运用记谱法，以印刷的形式被发行，在它们被创作出来的时代，这些音乐被认为具有革新意识，且这些杰作基本都是由西方男性个人创作的。显然，以上所说的这些“杰作”的特性并不太适用于流行音乐，我们应该注意到这种“不适合性”，否则传统音乐学家很容易认定流行音乐缺乏价值。

阿多诺采取的并不是传统音乐学方法，而是一种类社会学（quasi-sociological），类哲学的（quasi-philosophical）观照性（speculative）分析方法。阿多诺的批判者认为，阿多诺的研究方法很大程度上受到传统音乐学的一些假定以及与古典音乐相关的一些规范和期望的影响，因此阿多诺的研究方法并不适用于流行音乐，而且，阿多诺也从来没认真严肃地分析过任何一首流行歌曲。

研究古典音乐的传统方法可能并不太适合另外一些类型的音乐，能认识到这一点非常重要。显然所有音乐，不管是流行、古典或者其他类型，都有节奏、音色、织体或者其他的固定特征，但现在大部分音乐都经过录制、混

音（mixed）合成，音乐不管有没有乐谱都可以随时演奏，或者在音乐某个节点有即兴表演；很多音乐在某种程度上很“新颖”，甚至古典音乐都有即兴创作部分。现在任何人都可以创作音乐，不管是男性还是女性，也不管是个人还是集体。事实上，与古典音乐相联系的音乐学忽视了以上一些新的音乐特点，但这并不意味着古典音乐不包含这些音乐特点。音乐学一直积极塑造一种观点，即古典音乐只能基于这样的观点，和声、旋律或其他的记谱方式都配着乐谱，而且这些具有创新性与复杂性的音乐基本上由男性个人创作，等等。提到意识形态，有一点值得注意，尽管意识形态不能完全代表古典音乐，但它也丝毫无损古典音乐的声誉，事实上，它也积极参与建构古典音乐的声誉。因此，意识形态是古典音乐优越性的重要部分。

然而，值得注意的是，与古典音乐一样，流行音乐也有着普遍性、复杂性和原创性，流行音乐的某些亚类型也具有音乐自律性。这里提到的流行音乐亚类型，并不代表所有的流行音乐。为了论证流行音乐的自律性，有必要将其与那些看似缺乏自律性的音乐区分开。比如，历史上曾有段时期，如果有个乐队被其粉丝认定为“另类”（alternative），而且又被认为是对抗主流商业音乐的，那么，该乐队创作出来的音乐就被认为是具有“自律性”的，尽管他们的粉丝可能不太会用到这个词。相反，如果某个乐队，其音乐制作由于更多地考虑了商业因素，其专辑大卖，这样的乐队经常就会被认为丧失了自律性。有时候，有些乐队或独立音乐人的音乐长时间在流行音乐领域里保持了一定的自律性，但比起古典音乐，这些乐队或独立音乐更难保持其自律性，部分原因是因为他们缺乏政府资助，缺乏大学学者或其他一些机构的支持。讽刺的是，古典音乐的自律性相当程度上依赖于这些资助和机构的支持。另外一些原因，可以归结到围绕着流行音乐的生产和消费的普遍意识形态的期望和现存的社会关系。

正如我上面所提到的，认为音乐具有普遍性、复杂性与原创性的观点仍然是一种意识形态，尽管该说法支持流行音乐，反对古典音乐价值的优越性。与此相类似的说法认为部分流行音乐也可以具有自律性，其实并不是因为音乐自身风格问题，甚至也不是因为音乐的经济因素，而是因为试图提高流行音乐地位的说法本身使研究者的立场意识形态化。

困难在于，在写有关意识形态的文章时，作者处在某个意识形态立场上，我们不可能逃脱意识形态。克服这个困难的方式之一，就是在具体的对象和情景之中进行意识形态批判。尽管阿多诺的观点有不少错误，但他还是被人们所熟悉和尊敬。阿多诺对音乐学研究有重大贡献。与之前的学者不同的是，他将音乐的意识形态批评建立在具体的音乐篇章、音乐风格、音乐产

生与消费的社会情境之上。他将精力放在古典音乐上，试图去阐释什么是真正的音乐。正如我前面所提到的，他认为真正的音乐必须具有自律性，应该反映真实社会的意识形态。

但是，阿多诺经常将其音乐批评建立在高度抽象的音乐和社会概念之上，并没有顾及大众对音乐的感受和使用。他列举了一系列可能，比如人们如何在音乐中“心醉神迷”，人们如何理解音乐，音乐对人们有什么影响，人们如何使用音乐，等等，这些都是假设。实际上阿多诺并没有认真去倾听音乐的欣赏者和音乐家对音乐的感受，也没有实际去观察人们如何使用音乐。他傲慢地认为，根本不值得去问大众这些问题，也没必要去观察大众的行为。阿多诺根据自己的理解，臆断人们已经被意识形态影响之深，普通大众毫未察觉自己的所行所思都已经被意识形态浸染。换个角度来说，如果真的想对意识形态内涵有所了解，在对这些人做出任何结论之前，我们必须实际去询问这些人的具体想法，仔细观察人们的行为，这很有必要。

社会教育体制，无论是正式还是非正式的，都与意识形态有很大联系。尤其重要的是，教育延续（perpetuate）亦已完善建立好的意识形态，也试图同化和平息一些针对意识形态的挑战，教育甚至有助于产生一些（与变动的经济和社会状况相符合关联的）新的意识形态。在这种情况下，教育向学生们灌输着与现存社会状况相符的自我形象、期望以及成就目标导向（achievement orientations）。这样，为了有助于维系现存社会关系，教育通常引导学生接受他们的现存状况，担当与现存经济及社会状况相符的社会角色。这些学生与他们父母在阶级地位方面有很多相似之处。在讨论音乐与意识形态的关系时，“教育”提供了一个清晰且焦点明确的平台。

多年前我承担了一项研究，主要是关于音乐以及教育中的意识形态问题。当时（1980 年 4 月），正规的英国音乐教育主要集中于古典音乐，但也有部分教师在其音乐教学中涉及一些流行音乐。我具体分析了 61 所学校的教师对音乐价值标准的基本看法以及他们的音乐教学具体方法，此外我还研究了音乐课程的内容、国家音乐考试大纲、老师课堂上用到的教材及其他教学资源，这样做的目的是为了真正的“弄清”意识形态，而不是单单看到老师们观点的表面意义，或者仅仅看到课程、大纲或教材这样一些显性形式。我试图弄清这一切背后的事实，这里有两个方面值得我们注意。

第一，很显然，教科书编者和大纲制定者几乎都不重视流行音乐，不认为流行音乐与音乐教育有关。在评估流行音乐时，采取的仍是古典音乐的价值标准，也就是说，很多观点倾向于这样认为，比如，流行音乐也有着“普遍性”诉求；很多流行音乐也是“复杂的”“具有原创性的”；或者认为不同

类型的流行音乐区别很大，有些流行音乐被认为具有“自律性的”（比如前卫摇滚），有些流行音乐则被视为是“商业性”的（比如流行歌曲排行榜前40名的音乐）。我们之前讨论过的物化和合法化的意识形态倾向，在支持古典音乐反对流行音乐的观点中处处可见。

第二，分析教师、课程、大纲和教科书对待流行音乐和古典音乐分别采取不同态度，可以看出它们对各种类型的音乐侧重点不同。从意识形态角度来说，一般情况下，我们将古典音乐称为“音乐本身”（music itself）或者是“内部音乐”（intra-musical），认为古典音乐讲究音符及其之间的组合。与此相反，对于流行音乐，我们在相当程度上认定其为“外部音乐”（extra-musical），认为其更多的与音乐生产和接受的社会环境有关，比如表演者的服装以及相关的亚文化。我们以往将研究重点只集中到音乐的某一方面，这种做法其实是意识形态性的，因为这包含着对音乐价值标准的暗示。我在上文提到，音乐的价值已经被认为来自普遍性、复杂性、原创性和自律性这些特性。如果某个教师以“内部音乐”（音符）的角度去理解音乐，那么就会将与音乐具体的社会状况毫不相关的那些部分以及音乐的普遍性、原创性、复杂性、自律性等视为音乐最重要的特质。与此相反，如果某个教师将注意力主要放在音乐的外部连接因素，就表明“音乐本身”没有其社会因素重要，音乐从属于所存在的社会环境，因此这种音乐不可能具有普遍性和自律性。因此，既然“音乐本身”不值得分析，那表明这音乐没有什么复杂性，也没有什么原创性。总之，尽管音乐教学会涉及流行音乐，背后还是隐藏着这一观念——流行音乐不如古典音乐。

音乐教学中对待流行音乐和古典音乐的方式，既是矛盾的也是意识形态性的。一方面，那些旨在支撑流行音乐价值的材料（materials）与支撑古典音乐价值的那些材料，两者的质地（qualities）其实是一样的。正如之前所讨论的，它们已经把音乐物化，把音乐价值标准合法化了。另一方面，当教师在课堂上提到流行音乐时，经常把流行音乐看作并阐释为缺乏古典音乐某些特性的音乐，这样就更加肯定和合法化了古典音乐的优越性。简单来说，学校教育中，在评估和对待古典和流行音乐时，把音乐价值具体化为普遍性、复杂性、永恒性等，并将古典音乐认定为唯一值得研究的音乐，以此让古典音乐的优越性更为合法化。

这些意识形态倾向有助于维持现存社会关系。一般而言，一小部分中产阶级家庭子女从这样的音乐教育中受益，但伤害了其他一些中产阶级家庭子女以及大部分工人阶级家庭子女。正如我之前所论，教育一直在维系现存社会关系，这主要通过向孩子们灌输（承担起和他们父母相类似角色的）期待

和定位。布尔迪厄（Bourdieu）有句名言，学校对“每个人的要求都是一样的，就是那些他们已经拥有学校并不提供的东西”。换句话说，教育系统是基于一定的具体价值观，教育是否成功，取决于他们是否接受和熟知这些价值观，然而并不是所有来到学校的学生都持有这种价值观：那些拥有这些价值观的学生会比其他人有着更多成功的机会。

经过研究发现，古典音乐是最符合教育目标且最有价值的一种音乐。这种意识形态性的观点被绝大部分的教师、课程制定者和考试主管们认同与接受，同样，这种观点也适用于所有学生。尽管这有可能与他们自己的音乐品味、音乐价值观、音乐经验不太相符。比如，不论及学生家长的音乐偏好，来自社会各个阶层的学生更加喜欢多样化的流行音乐，而不是古典音乐。不仅如此，一些中产阶级和绝大部分工人阶级家庭的学生来自并不太重视古典音乐的家庭，他们服膺古典音乐优越性，此种意识形态只符合小部分中产阶级家庭孩子的价值观，显然脱离了大部分中产、无产阶级家庭孩子的音乐品味。

在那个时期，为了能让一个 16 岁的学生成功通过国家音乐考试，需要承担最少两年，多数为五年或六年的专业音乐器乐学习费用，这超出了正常的学校学费。此种学费有部分是免费的，但很大程度上依靠私人向教师付费，才能维系这个音乐教学过程。总而言之，既有财政上的原因，也有文化上的原因，工人阶级家庭的学生不能像中产阶级家庭的学生那样，能够支付学习古典器乐的费用，也没有可能自行选择音乐教程。当然，与中产阶级家庭学生相比，工人阶级家庭学生对选择这些课程也不是很感兴趣，即使有机会让他们去选择音乐课程，他们还是处于不利地位，不容易像中产阶级家庭学生那样取得音乐教育上的成功。因此，与音乐相关的意识形态在维系现存社会关系。各种社会阶层关系对个人的音乐价值观和音乐教育上的成功有很大影响。

在本文一开始我就指出，意识形态是一系列常识性的假设，复杂而多样，人们试图将意识形态物化和合法化，并以此维系现存社会关系。提到流行音乐时，把流行音乐意识形态放在整个音乐领域内去理解很有必要，因为某个音乐类型只有在和其他类型音乐对比时才得到体现。一些主导性的区分力量（distinguishing forces）在创造各种音乐分类的同时，也包含了意识形态性的音乐价值标准建构。比如上文说到的认为有价值的音乐必须具有普遍性、复杂性、原创性、自律性。然而，古典音乐已经宣称拥有了这些特性，流行音乐和其他类型的音乐就经常受限，很难拥有。由此，包含着物化和合法化的过程，使得音乐价值标准带有意识形态。换句话说，物化，就是指给

音乐一个看似必然、自然的表象；合法化，则是将当前社会群体采用的音乐价值标准合法化。通过辅助修正音乐实践、期待和机会，以此维系现存社会关系。作为社会机制的一环，音乐教育系统就是来帮助维系和修正现存社会关系的。

和音乐有关的意识形态的概念，可以帮助我们理解为什么某些音乐价标准被视为是常识性的。自然而然地，这些音乐价值标准又如何通过历史实践产生？又包含了怎样一个物化和合法化过程？又如何维系现存的社会关系的？之所以能维护社会关系，部分原因在于音乐意识形态是通过修正不同群体的人们对音乐的不同理解，并给予不同人接触音乐的机会，从而影响实际的音乐实践。

之前已经提到，一个作者不可能独立于意识形态之外，我自己的观点也必然包含意识形态成分，因此想要解决价值标准的公正性问题就有些困难。在这里，我只能从我的立场尽可能地指出现存的一些问题。当我说音乐价值标准是意识形态性的，我也指出了音乐本身“确实”（really）可以呈现为没有任何价值，因为音乐价值永远来自于现存社会语境。尽管我认为音乐确实如此，但我却不认为所有音乐在价值上是平等的。我的观点是，内部音乐意义被建构的方式以及音乐背后的社会因素，为音乐价值标准形成提供了重要、密切、真实的支撑。意识形态批评可以让我们注意到不同的音乐价值标准的区别，这有助于我们理解音乐价值标准如何具体影响到音乐实践，更重要的是，让我们注意到音乐实践又是如何反过来影响我们音乐价值评判标准的。当然，意识形态批评也不应让我们滑入相对主义立场，以至于不能区分“好”音乐和“不好”的音乐。至于如何进行这种区分，本书的其他关键词章节及其他论述会有所讨论。

参考文献

Adorno，Theodor W. （1976）Introduction to the Sociology of Music，trans，E. B. Asthon. NewYork：Seabury.

Brackett，David（1995），Interpreting Popular Music. Cambridge：Cambridge University Press.

Frith，Simon（1987）Towards an aesthetic of popular music. In Richard Leppert and SusanMcCray（eds），Music and Society：the politics of Composition，performance and reception. Cambridge：Cambridge university press，pp. 133－149.

Frith，Simon（1996）Performing Rites：On the Value of Popular Music. Cambridge，MA：Harvard University Press.

Green，Lucy（1988）Music on Deaf Ears：Musical Meaning，Ideology and Education.

Manchester：Manchester University Press.

Martin，Peter (1995) Sounds and Society：Themes in the Sociology of Music. Manchester：Manchester University Press.

Middleton，Richard (1990) Studying Popular Music. MiltonKeynes：Open University Press

Vulliamy，Graham (1977) Music and the mass culture debate；and music as a case study in the "new sociology of education." In John Shepherd，PaulVirden，Trevor Wishart，and Graham Vulliamy，Whose Music：a Sociology of Musical Language. London：Latimer.

Walser，Robert (1993) Running with the Devil：Power，Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover，NH：WesleyanUniversityPress

Wolff，Janet (1987) The ideology of autonomous art. In Richard Leppert and Susan McCray (eds)，Music and Society：the politics of Composition，performance and reception. Cambridge：Cambridge university press，pp. 1—12.

2　话　语

布鲁斯·霍纳[1]
于广华　译

> 我们不再可能区分音乐与有关音乐的话语，不再可能区分分析对象与分析的术语。

在讨论流行音乐与话语之间关系时，必然要面临两个问题：第一，我们是在讨论“音乐本身”（the music itself）的话语，还是在讨论有关论述音乐的话语（the discourse about the music）——也就是说，我们如何谈论音乐?（how we talk about music)；第二，提到“话语”时，我们指的是一个抽象描述吗？比如像一些“传统音乐学话语”（the discourse of traditional musicology）的抽象概念，又或者如语言学家经常用到的那样（比如在一些语言应用的具体情境中）来使用话语这个概念，比如分析歌迷对一个摇滚音乐会的谈论？

如何回答以上两个问题，取决于我们对语言与现实经验之间关系的理解。比如，如果把流行音乐话语（the discourse of popular music）理解为“有关论述流行音乐”的话语（discourse about popular music)，会不会意味着：我们如何讨论流行音乐，会对流行音乐本身以及关于流行音乐的经验产生实质性的影响？另外，若把流行音乐理解为一种离散的实体（discrete entity)，它独立自主地运行，且任何个人或团体对音乐的描绘都不会对音乐本身产生影响，那这个问题是否就变成了有关流行音乐的论述是否真实有效？简单而言，便是音乐在何种程度上产生音乐的言语性（verbal）论说？在何种程度上言语性论说产生了音乐？

本文主要的论点是：用来描述流行音乐的话语，会对音乐的生产、音乐形式、音乐体验以及音乐意义产生实质性影响，本书以后结构主义视角去阐释语言与知识建构、现实世界的关系。为了更好理解此观点，我们需要将音

[1] 作者介绍见本书封面勒口。

乐放在音乐话语的历史和话语实践具体实例的语境中——音乐作为历史建构的回应和参与——这个从后结构主义性出发的观点，试图反叛并逃离有关音乐和话语关系的传统观点。然而，在强调话语重要性及对一些偶然目的和情景做出回应时，一些批评者自相矛盾，忽略了它们自己在为回应某种目的与境况而产生话语，用以调节互相竞争的生产的知识思想与观念。为了对抗这种忽视，我们需要将注意力从抽象意义上的话语转移到具体的话语实践上。我会用流行音乐与学术研究之间的冲突，来证明流行音乐课堂如何成为有益的平台，反叛并修正学术研究和流行音乐话语关系。

正如露西·格林（Lucy Green）在本书第一个关键词“意识形态”中所阐释的，对传统音乐学话语的很多批判证明 19 世纪和 20 世纪有关音乐的最主要论述，就是试图把音乐以及有关音乐的话语理解为一个独立的实体。正如卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus）所言，“纯粹”（absolute）音乐的概念从各种类型的音乐体裁中凸显出来——音乐就是指器乐，不包含歌词、演唱以及音乐与特殊歌词及叙事性的联系——这种“纯粹”音乐的概念，试图将其他一些音乐类型标榜为不纯净（less pure）、缺少价值的音乐，比如歌剧、标题音乐、“主题”（program）音乐［有着一定叙事性，或特殊声音配合特殊情节的，比如杜卡（Dukas）的《魔法师的学徒》（*Sorcerer's Apprentice*）］，或者一些宗教礼仪音乐（Liturgical Music）甚至一些调查统计最为流行的音乐形式和歌曲。在这种主导话语之中，音乐必须远离言语性论说。此外，这种主导话语力量还体现在用传统音乐学方法来分析音高、音长，建构其话语意义时必须忽视被称为“音乐外”（extra-music）的成分，包括政治、经济上的音乐赞助、出版、表演、音乐盛典、音乐排行榜、歌词、歌词集等。然而换个角度来看，这些所谓的音乐外因素也有可能会成为音乐概念的中心。在主导的音乐话语之下，研究音高、音长这些“音乐内”因素，其目的在于归整出一系列概念：强调这些所谓的“音乐”元素如何建构了特定话语、语言、音乐，以此排除并逃离那些被认为与“音乐”毫无相关的“音乐外”因素。

这样一种方式，通常被认为是在做音乐分析（analysis），而不是在做音乐批评（criticism），从而在意识形态上将其观点价值中立（value-free）。或者这样说，这些人都在表演，或者试图去表演，对音乐的描述是在做客观表现，而且自己对音乐价值和审美的理解并非主观判断。乐谱（music score）通常被视为音乐的“基础”（foundation），音长与音高在乐谱中被标记出来，作为“分析”音乐的标准模式，这些都已是事实。然而，约瑟夫·科尔曼（Joseph Kerman）指出，在这样的音乐分析实践中，音乐价值标准实际

上是最基础和首要的工作，选择去分析一个假定值得关注的作品时，不可避免地会认为这些音乐有着一些常规特征，比如高雅的、复杂的“内部的连贯性”。因此，有关分析音乐的一些论点或话语，与其说是辨识出（早已存在于音乐内部的）和谐的音乐常规结构，还不说是建构了（produces）这些音乐的和谐性、音乐结构以及评价标准，所有这些因素实际上都参与了话语建构。

就像本书的其他关键词所讨论的，流行音乐本身并不会吸引传统音乐那样的分析方法，不管一些流行音乐的声音材料如何复杂，都很少运用这样一些音高关系（pitch relations）；大部分的流行音乐采用了一些相当常规的和声以及和弦结构（当然，也有音乐评论认为一些爵士乐有着复杂的和声，处于传统音乐和流行音乐之间），这些流行音乐的声音特征很少被人们认真研究和知晓，因为流行音乐被认为不如传统西方音乐记谱法丰富。流行音乐的魅力主要基于这样的外部特征，比如，歌者夸张的表演，象征明星特质的形象和服饰，以及一些相关产品（CD 包装、T 恤等），当然，还有音乐的歌词。对于很多流行音乐粉丝来说，他们很少去探究流行音乐的“音乐本身”特征，不在乎音乐的特质。比如关于范海伦乐队（Van Halen）的吉他独奏研究就被看成是在使用传统音乐学研究模式，因为对流行音乐而言，乐谱研究并不合适。这就好比对流行音乐粉丝们来说，对贝多芬发型的图像意义研究，会被认为是传统音乐学话语体系之内的一样。在某种特殊话语内，有些知识并不被认为是知识，或只是不值得了解的知识。

除却以上这些争论，关于音乐本体的分析还会将很多不确定问题合法化、牢固化。音乐是一个可分析的实体，其本身就是话语性的，但从文化研究角度来看，并不存在一个具体的与音乐相对应的概念。给“音乐”命名，不是简单地给现存事物一个名字（就像给一个新发现行星命名一样），从后结构主义视角来看，这是一个能将对象现实化的概念，正如露西·格林（1988，p. 32）所说，“只有它符合已经奠定好的关于音乐是什么的一系列的定义时，我们才能够辨别出哪些才是音乐”。“音乐”一词的概念本身不仅是承载价值（value-laden）（详细请参考本书第十个关键词“音乐”），而且也在建构音乐的知识和经验。换句话说，将什么东西命名为“音乐”，其中就包含了一种特定的价值，一种特定的理解方式，以及我们对已经命名的事物的经验。更进一层级的命名——比如对音乐再分类（流行的、古典的、民间的、世界的、布鲁斯音乐等），这些分类和命名都在建构我们的知识以及某种类型音乐的经验。对一些摇滚音乐现象进行命名，显然会对我们如何经验和看待“摇滚”产生影响。命名会给我们一种错觉，认为摇滚音乐和某些

现象（非音乐，或其他类型的音乐）有关，它为我们应该如何理解、经验和回应这种音乐提供一种方法和途径。

如果我们以后结构主义（认为话语建构知识和经验）的视角来看这个问题，我们就不再可能区分音乐与有关音乐的话语，不再可能区分分析对象与分析的术语。一旦我们称之为音乐，对音乐的讨论便会把音乐塑造成我们所认为的那样。对于那些反对传统音乐学话语主导的人来说，这种观点很有吸引力，因为它破坏了传统音乐学的根本观念（比如宣称传统音乐分析的客观性，以及蔑视传统西方古典音乐模式之外的音乐）。破坏这种假定是对音乐的客观分析以及对音乐内在的复杂性和连贯性的分析。从这个角度可以看出话语的影响，所谓“分析”，与其说是在“揭示”（revealing）音乐，还不如说是在“建构”（constructing）音乐，“建构”听者对音乐的感受。正如一些贬低流行音乐的话语，与其说是回应或揭示部分缺乏价值的音乐，还不如说建构了这些音乐中缺乏的价值性。传统音乐学认为，一个人只有经过传统音乐话语的分析训练，才可能真正揭示音乐的特性。但这种观点会产生很多矛盾：每个人其实都有对“音乐”的某种解释，只是这种解释的渠道被阻塞了。实际上，所谓“内行”（in the know），通过传统音乐学话语分析已经“规训”（policed）了音乐的意义。因此，话语不仅建构了我们对于音乐的经验和理解，而且建构了多层社会关系，人们只有通过音乐阐释者的专门知识才能够理解音乐［比如为古典音乐听众写“节目介绍”（program notes）］，告诉听众们，在接下来的演出中，他们即将听到什么以及应该听哪些部分。

为了反驳这种强加于音乐及其意义之间的分层关系，后结构主义者认为，这些令人迷惑的话语正是建构音乐唯一的方式，我们可以去除其政治性的有害影响。如果采纳这种观点的话，那么所有音乐（包括流行音乐和其他音乐）的意义和特性都可以被掌握。之所以反对传统音乐学话语，是因为它们有着建构和塑造音乐意义及音乐特性的强大力量。以我的经验来看，我的学生非常支持这种观点，因为这个观点可以给予他们权力去自由地决定音乐意义和特征，尤其是对于那些长期创作或喜欢流行音乐（这种音乐又长期遭受歧视）的人们，以及那些在历史上长期遭受政治压迫人们来说，后结构主义的观点确实有很多积极意义。比如，传统上我们完全不把重金属音乐视为“音乐”（这是某些音乐机构里的人经过研究得出的观点），但如果从后现代主义视角来看待这个问题，那么我们可以这样回答：“这种音乐或许不是为你而作。你不懂好的音乐，这是你的问题。”更有意味的是，以往会把某些音乐称作“噪音”，这种观点已遭到质疑，原因是部分带有政治性意图的人在贬低亚文化群体的文化，比如说唱（rap）音乐。（可以参见本书第十个关

键词“音乐”）

然而，把音乐理解为话语建构，这个观点可能不会持续太久。主要基于以下两个原因。第一，如果我们反对传统音乐学话语，也就反对它对流行音乐价值的蔑视，这样的做法可能会导致对所有话语的拒绝。如果因主导性话语对我们关于流行音乐的态度、理解和经验产生不良影响，从而摒弃和逃离所有的话语，这会再一次让我们意识到流行音乐的主导讨论的有限性，会对我们的音乐经验产生巨大影响。比如，商业性的音乐分类系统很难划分一些交叉性的音乐类型，布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）的音乐到底是“摇滚的”、“流行的”还是“民谣的”？安妮·迪芙兰蔻（Ani DiFranco）或者朱厄尔（Jewel）的音乐呢？U2的音乐又如何划类？（摇滚的？流行的？世界性的？）莱尔·劳伏特（Lyle Lovett）、汤姆·威茨（Tom Waits）或兰格（K. D. Lang）的音乐又如何分类呢？仙妮亚·唐恩（Shania Tawin）或者威尔科（Wilco）的音乐到底是乡村的、流行的还是摇滚的？我们对音乐的经验仅仅依据这些商业性分类吗？尽管这些音乐分类方式有着明显缺陷，但是分类方式的力量仍然会显现。我曾经在课堂上，让学生根据他们对音乐的理解写下自己对音乐的分类。学生自己的分类模式和音像店里摆放唱片的分类法相类似，比如R&B（rhythm and blues）、摇滚（rock）、女性音乐（women's music）、轻音乐（easy listening）、乡村（country）、新时代（new age）、古典音乐（classic music）、世界音乐（world）等。我还发现，当我让学生去描述一个他们已经熟知的歌曲时，他们的描述经常和这个歌曲之前被阐述的非常相似。

从我学生的例子中，至少有一点可以再次证明话语的力量，从这个意义上，并不是传统音乐学的话语，而是商业体制的话语对我们如何经验和理解音乐产生影响。部分人对这种话语的力量进行了回应，他们认为任何形式的话语，包括传统音乐学话语和商业音乐话语，都对我们理解音乐本质造成阻碍，顺着这个思路思考，就会发现：某些相关音乐的常规术语（common terms）是如何曲解音乐的，反而让我们的注意力远离了这些术语描述的音乐现象。

用我们自己对音乐的经验来反对话语对音乐的污染，这有可能维护未受话语污染的我们自身的音乐经验，让每个人都有可能表达自己的看法。明白这一点，也就意味着我们用来描述音乐的词语会影响我们对音乐的经验，因此我们需要仔细去除所有言语，净化其影响，远离话语，然后我们就可以逃脱这些话语，了解音乐本身，得到个人对于音乐最“真实的”（authentic）经验。这就把提倡这种观点的人摆放在了启蒙者的位置：当其他人还沉浸在

音乐话语的污染之中时，我们已经很聪明地逃脱了这一陷阱——我们明白道理，以至于不可能让一些所谓的唱片分类系统、音乐评论或者其他一些因素阻碍我们对音乐的真正理解。提倡以上观点的“启蒙者”们，貌似帮助他人逃过了话语的污染，让这些音乐听众和他们（启蒙者们）一道成为真正了解音乐的精英。这种观点得到了一些人的拥护，他们把音乐看成一种（和谐的）世界语言，认为它能消除社会分化，打破隔阂，求同存异。他们演唱的，不仅有许多世纪以来无数的歌和诗，还有当今的一些音乐——比如“天下一家”（*we are the world*）类型的慈善音乐会、教区演唱、可口可乐电视广告、音乐国际巡演等。和很多人一样，我的学生有时候也持这种观点：直接听音乐，让音乐自己言说自己。

与以上观点类似的是呼唤一种更加纯净（purer）的“纯粹”音乐。然而，让“音乐言说自己”的观点滑向了另一边——音乐要脱离话语。在我看来这种观点本身也是一种话语建构，换句话说，让音乐逃离话语影响，仅仅为音乐替换了另一种话语：替换了音乐商业分类模式，把音乐视为“超验的”（transcendent）、“不可知的”（ineffable）、“神秘的”（mystery）。

逃离话语权力的方式之一，就是试图把个人经验当作不证自明（self-evident），而且能潜在地反对（对经验的）话语建构，这个观点没有能区分音乐本身与音乐话语（承认了话语在建构音乐时的强大力量），而是倒向另一边，即将音乐经验与话语完全分离，完全逃离话语对个人经验的污染，采取这种观点似乎预示着个人的音乐经验在反对主导话语的建构时，可以被当作解药。我们把“经验”（而不是乐谱）看成了通向音乐本质的途径，并以此反对话语对音乐的扭曲。苏珊·麦克拉蕊（Susan McClary，1991）在反对西方传统关于古典和流行音乐的话语时也采用了此立场。她呼吁个人对各种音乐的身体式（包括色情的）体验。在她看来，传统的据称客观的音乐阐释，完全是“男性化的”的——比如理智的、理性的（rational）——这种缺乏个人身体性的体验，是不合理的。

对音乐实行身体性体验的观点，为理解音乐提供了一个可靠的视角，该观点相当具有吸引力。首先，在古典音乐演奏会上，很多传统的禁忌都让人们烦恼，比如禁止观众在听音乐时走动，古典音乐表演时必须用传统的装扮来遮掩住身体。相反，现代流行音乐演唱会的体验是欢快的，有着各种掌声、舞蹈和崇尚身体的表演，这样，对音乐的定义也就从传统单纯的理性音乐变成了身体感知性音乐，我们看似拥有了一个更加健康、自由的音乐观，让受到主导话语压力之下的音乐变成了身体感知的自然表达，个人经验被当作理解音乐的基础，这似乎让所有的听者都拥有自己言说音乐的权利：几乎

任何人都可以体验到音乐，而不再依靠一些所谓的“专家”的告示，应该听什么以及应该如何感受。这种转变似乎让个人对音乐拥有了民主权利。

然而，让音乐自己言说，此观点也只是反对主导话语的一个替代品，让音乐言说自己的观点是有缺陷的。因为它让我们不再认为音乐是理性的，而是一种感性体验（sensuous experience），或者是能够获得感性体验的途径，甚至音乐能够让我们联想到人类原初的本性，比如肉欲性的，人类身体性的本能反应，通过这样的舞蹈来把握音乐的节奏。把音乐视为身体性体验的观点，取代了传统音乐学话语的诸多禁忌，但是该观点忽略了一点，那就是这些所谓“个人化的”“个性的”音乐体验本身，在某种程度上也是由社会性的话语建构而成的。这并不是要否认音乐的“个人身体性体验说”，也不是要否认个人对音乐身体性体验的正当性，而是要否认这样一种观点，即认为音乐的“个人身体性体验说”，比“音乐是内在理性的，纯净的形式”的说法更“真实”（authentic）、“自然”（natural），更加远离社会历史特性。仅仅把经验视为理解音乐的基础远远不够，因为这会忽略经验与话语相互作用的辩证关系，显然，该观点将经验的话语性再现，视为自然的、个人化的、自主的，而没认识到经验也是社会物质力量的体现。在部分类型的音乐作品中，很多人确实体验到了（未被“某些”话语所承认的）强烈的身体性和感性，但这部分人的体验，并不能完全证实或说明所有的音乐都应当被再现为感性的或者身体性的，我们只能说，某些人的经验只是证明了另外一种“不同的”（认为音乐为能够感性地塑造我们的经验）话语建构。

“我们应该逃离话语影响”的观点，一方面是把音乐当作对美国个人主义和消费主义的强大力量的话语的体现；另一个方面，将音乐当作对马克思主义社会决定论的回应。在美国个人主义和消费主义话语中，每个人都被认为是独立自主的消费者，拥有个人内在或个性化的需求、想法和经验。这些个人经验会被社会机构认同或拒绝，个人经验可以是一个独立的能够塑造市场的力量，市场也会（在不为社会机构所阻碍时）反过来回应个人的需求和想法。与此相反，正统的马克思主义者认为，个人只是携带了完全由社会机构（或者个人的社会阶层）决定的意识。这样就有了两种观点：一种将个人视为自主的、独立的、自由的，另外一种认为个人的一些想法或经验是被客观的社会所建构的。当然很多人认同前一种观点，但这种观点有着明显的缺陷，因为它否认历史、阶级、性别、种族的影响，把个人需求、经验以及想法完全视为是“纯粹个人化的”。

以上两种观点，在理解话语、理解个人和社会时都有偏颇，这也导致了第二个问题的出现，此问题也是任何考虑音乐与话语之间关系时必须面对

的：我们是把话语理解为抽象的、完整的一系列想法、观点和理念，还是将其理解为具体话语实践的现实平台。之前提到一种观点——反对话语，以及要求个人理解音乐时需要完全摆脱话语的影响。这个观点来自于个人主义和消费主义主导性的理念，此外也基于这样一种假设，即话语在其形式和影响上是完整的、一致的、潜在的。如果试图以“音乐自身”或者“个人经验”来对抗话语的影响，这只有在以下几种情况下才有可能：(1) 我们必须完全逃离话语；(2) 我们面对的话语是个一致性的实体 (a uniform monolith)；(3) 用这些音乐分类时，我们没有参与话语。相反，我们应该意识到，话语其实并不是一成不变的实体，而是应该被视为一个途径或者平台。在这个平台上，话语对音乐、个人和经验进行各种沟通性、对抗性或者转变性的表征和建构。那么问题就变成了——不是去想着如何逃离话语对音乐的影响，也不是让我们选择音乐决定论还是话语决定经验论，而是去设想，我们如何才能够参与各种话语实践，参与音乐、我们自身及我们所描述的经验的建构或再建构，将我们的注意力从处理音乐与经验关系，转移到去检验话语实践的物质性 (materiality)：使用者，是为了谁，又为了什么目的，在什么情况下，以什么特殊方式的讨论音乐。

将讨论重点从大写的话语，转移到小写的话语以及特定的政治话语，这通常会引来对后结构主义的批判。这种批评是说，后结构主义观点为替代它攻击的话语提供了另一个尚未引起争论的根据。后结构主义者否认音乐来源于自身，也否认个人音乐经验能提供抵达音乐本真的途径，后结构主义者假定话语是音乐的基础和本质，这将后结构主义论证推向了反后结构主义。一些批评观点指出，把音乐当作“话语建构” (discursive construct)，其本身只是另外一个建构音乐话语的过程；此外，这还对我们如何理解音乐产生一些迷惑性影响，因为它将音乐阐释作为一种超验的、不可言喻的本质，纯净的形式，原始的身体性音乐经验。后结构主义的论辩内部也有矛盾，比如，有人认为任何音乐的再现是缺乏原初真实性的，也有人认为音乐是一种话语建构。

即使假定允许每个人对如何理解音乐或者理解后结构主义等有自己的权利，也不能解决这个矛盾。正如我学生的例子所证明的那样，一个人对于音乐的观点和经验并不完全是“个人自己的”，还来源于现存语言和现实世界；对于这些现存语言的批判并不是要逃离它，而应更好地利用各种不同的建构音乐的方式，这样我们才可以积极参与音乐意义的建构、重构及修正。有一点值得注意，尽管某些话语在特定时期对特定群体有着重大影响，但相当一部分话语，在过去可能占据着主导，现在其话语力量明显衰落，话语力量总

有一定的限定范围。尽管如此，这也为我们积极建构音乐意义提供了一些可能。我们不是去灌输或固化某种特定的音乐理解方式，而应该积极地以不同方式去理解流行音乐，并积极参与音乐意义的建构，以达到各种目的。

以上做法会带来两种不良影响。第一，如果人们仅仅认为音乐是一种话语建构，就会陷入一些冲突——某些音乐被表征为没有任何音乐性，但又如何检验，这样，人们似乎可以对音乐意义做任何阐释，貌似为人们理解音乐带来“自由”。但这些观点相当危险，因为它们忽略了一点，我们用来描述音乐以及个人思想的语言，都离不开社会历史和现实状况，它们在相互重塑。我们用来描述音乐的词语会影响我们对音乐的想法和经验，但个人经验也会反过来影响后来的（subsequent）言语。正如我在自己课堂上所观察到的，学生们经常认为，他们可以按照自己喜欢的方式对音乐进行分类。这一点他们做到了，但继而之，他们也提出另外的问题：我们如何理解音乐？可以不依据现有的商业音乐分类系统，但我们还是得立足于语言和历史，不能脱离现有语言系统，我们不可能平白无故地发明一个音乐分类系统。比如，学生们提出了一些新的分类方式，但这些分类基本上还是来自于现存的话语材料，学生们的分类方式只不过把一个或者几个商业音乐分类名称重组在一起，比如，乡村民谣（country-folk），女性流行音乐，嘻哈重金属朋克（hip-hop metal punk），垃圾摇滚古典世界音乐（grunge-world-classical），新的大型爵士 R&B（neo-big-band rhythm and blues）等。所有这些例子都表明，听者依然会依赖现有的音乐分类，因此听者个人的音乐经验也会受到现有音乐分类的影响。这些音乐分类名称有着自己的弱点和缺陷，与此同时，听者有能力创造出独立于现存音乐言语之外的有重要意义的经验，且获得一种本身不能被再现的语言。

学生们利用现有音乐分类进行再分类的例子表明，现有社会历史状况会塑造我们对音乐的理解：我的学生对音乐分类的例子，不是反驳而是证明了音乐作为一种娱乐方式被我们消费。他们用来谈论音乐的言语以及音乐作为消费品而被生产的机构化实践，都塑造和影响着个人的音乐理解和经验。在20 世纪末，对很多西方人来说，音乐就是一种为了娱乐而去购买、收集，然后用来聆听和跳舞的一种产品。音乐不被当作一项工作（在很多音乐家看来确实如此），或者认为谱曲就是为了触及神赐灵感的秘密（对于很多作曲家来说是这样的），抑或为了保存传统音乐经典（很多音乐学校这样认为的）。我们要意识到，把音乐视为话语建构，并不意味着音乐没有物质性的载体，比如音乐体现在我们拥有的科技产品当中（唱片机、印刷出的乐谱、手机），在我们参与的社会实践和机构里面（在音乐商场购物，参加音乐会，

在俱乐部跳舞），在我们社会位置（social location）当中——性别、阶级、种族、年代、地理位置、性倾向——以及我们的个人经历中。比如一个出租车司机、《立体声评论》（*Stereo Review*）的读者的妹妹、一个运动俱乐部的狂热爱好者、乡村音乐明星的孩子。用马克思主义观点来阐释，在某种程度上我们可以创造音乐，比如我们自身的音乐知识和经验，包括我们自己，但这些都不是我们能够选择和决定的。

当然，这并不意味着我们命中注定要充当（由社会历史状况决定的）意义的携带者，在每一个特定的历史时期，包括现在，存在一系列音乐话语建构以及随之而来的具体实践。尽管个人经验是被社会历史决定的，但这些决定性因素并非一成不变，相反地，是多种多样的、相互冲突的。我们的个人经验也不是固定的、始终如一的，也是变动的、相互冲突的——用后马克思主义者（post-Marxists）的话来说，这些不是"单一决定的"（determined），而是"多因素决定的"（overdetermined）。毕竟，一个人不仅可以是流行音乐"专家"（scholar），也可以是业余古典钢琴家，或者是舞厅舞者、儿歌演唱者、爵士爱好者等。通过分析，我们可以将这些当作音乐和音乐意义的不同类别。在实际的生活实践当中，音乐的价值、意义和经验会从一种音乐类别转换到另一种：我们可以为孩子们唱爵士乐，分析《杰克与吉尔》（"Jack and Jill"）的旋律结构；也可以喜好古典钢琴音乐（其中大部分，有着具体的舞蹈形式）；也可以带着对一个流行音乐明星的狂热感情去做有关该明星的学术研究。如果我们认真分析很多音乐话语的具体例子，就可以发现，当一个人去判断哪个是"好的"音乐时，他有可能是在关于什么是"好"的音乐的一系列相互冲突的理念、实践、话语及社会力量之间来回磋商。

为显示这种磋商是怎么进行的，我还是以我课堂上的学生为例，当我让学生去描述音乐时，可以肯定的是，他们的描绘很有可能模仿现存商业音乐分类系统，这显示了现在的英国文化的主导话语力量。我们很难去想象出另外一些音乐分类方式。但是，其中有一些学生说明了他们是如何安排收藏音乐唱片的，一些独特的音乐分类方式在某种程度上"跳过了"（cut across）现存的商业性音乐话语。他们有了自己的音乐分类方式，比如根据听音乐的时间、地点、跟谁一起听，然后将音乐分为："家庭"音乐，"长途驾车"（long car ride）音乐，"个人的清晨"（private morning）音乐，"朋友"音乐，"室友"音乐，晚上准备外出的音乐，等等。借用一些音乐分类方法，部分人整合了现有的商业分类，将其变成"已购买的"或"已经消费的"音乐——添加了一些现有音乐分类系统所没有涉及的新音乐类别：儿歌似的音

乐、跳绳音乐、教堂圣歌、活力运动音乐等，或根据个人演唱或者演唱的不同场合来对音乐进行分类。

尽管出现了这样一些新的音乐分类方式，或者其他人另外提出的一些分类方式，但从绝对意义上来看，可能都不如最初提出的商业音乐分类方式。但好处在于，这些新的分类方式能够让有着特定目标且喜好某类型音乐的人们联结在一起，尽管是暂时性的。这就像商业音乐分类方式，在某个时刻对某些人也是有用的一样，我们要辩证地对待这些音乐分类方式。这里没有一个特定的法则或者音乐价值标准。我们所有人，包括这些学生，都不能宣称说我们只坚信一种话语。我们其实都容易受到一系列不同的话语影响，继而逐渐被塑造，这些话语对每个人如何理解音乐产生不同的影响。话语对人们的影响，有时候是个人化的，有时候是公共性的。所有人都是文化的产物，但与此同时，人也是文化的生产者，在文化的不同元素中变动，然后又改变着这些文化元素。人对现实生活有不同的回应，因此人也都有着不同的社会角色。我们可以用多种方式理解流行音乐，但不可能解决这些不同理解方式之间的冲突。在参与这些冲突时，我们必须接受自身的角色，它是我们正在扮演着的，不管有意还是无意，不论是个人还是与他人对抗。涉及音乐时，我们在不断为自己重新定位，为我们自己或为他人而不断歪曲和改变音乐，也就是承认，音乐的经验不仅是他人的，也是我们自身的。

下面要面对的是本文和本书所提出的一个重大问题。这些用于阐释流行音乐的术语及其变迁都很重要。它们可以帮助保持或者改变有关流行音乐的经验和建构，当我们自身的话语与其他话语相互影响和竞争的同时，其他话语也在试图保持或者改变这种话语建构。这样一来，我们通过不同的话语实践，有理由用学术的眼光去理解流行音乐，不管是学生还是教授，也不管是那些“研究”流行音乐的人，哪怕看上去似乎完全违背了学术定义——流行音乐的很多特征看起来都与学术定义背道而驰——想一下摇滚音乐人艾利斯·库柏（Alice Cooper）的《逃离学校》（*Schools'out*）专辑，保罗·西蒙（Paul Simon）的《柯达彩色》（*Kodachrome*），布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）的《不再屈服》（*No Surrender*），平克·弗洛伊德（Pink Floyd）的《迷墙》（*The Wall*）。哪怕流行音乐的学术研究有可能会获得尊重，但学术尊重有可能是流行音乐最不想要、最不需要的东西（见本书第四个关键词“机构”）。这样看起来流行音乐最好与学术无关，更有人认为学术会对流行音乐的生命力造成伤害。

因此，很多研究流行音乐的学生或教授对此感到不安，“准备将布鲁斯·斯普林斯汀放在盒子里”（Grank up Springsteen on the box），约瑟

芬·哈里斯（Joseph Harris）（1991，p.1）这样形容他的流行音乐教学状况："你看到的是，大部分学生坐得太直，太安静了，其他一些学生慵懒地坐在椅子上看着他们的歌词本，仿佛在考虑是否需要做一些笔记。"这些都反映出一种不安情绪，身为"流行音乐教授"的安德鲁·古德温（Andrew Goodwin）（1997，pp.43-45）被学生们认为很酷，安德鲁对此感到有点"奇怪"，他在学校里"暗自地"从事一些被认为是流行音乐家所做的活动[本书第九个关键词"流行"也有论述]。研究流行音乐好像不太符合学术行规。虽然一直有这些尴尬奇怪的感受，但古德·温认为，如果仅仅因为学术研究和流行音乐之间有些矛盾冲突而放弃流行音乐研究，显然是不对的。他坚持流行音乐给我们"一个反思的机会，比如我们可以怎么言说流行音乐，对于流行音乐我们可以做什么，然后实际去怎么做，并从中学到些什么"。

古德温教授认为，关于"教授"的定义太过于狭隘，不能将"教授"简单定义在研究传统的学术上。把学术话语和流行音乐话语分别视为一个离散的、静态的、统一的整体，这个观点是错误的，我们应该将其理解为一种相互竞争的、流动的，且经常以交叉性的方式改变学术研究和流行音乐的意义。此外，在个人身份方面也存在着争论：一方面，教授对流行音乐有着传统的学术知识；另一方面，学生们假定他们懂得的流行音乐知识和歌迷们一样多，这里就会出现一个疑问，这两者谁的知识应该成为主导。我认为，无论是学生还是教授，都不能单独占据这样一个主导位置或者以一种固定的方式去阐释音乐，也都不能简单地将他们两者分别归入一个单一的、整体的、静态的话语体系。如果学生和教授观点之间无法沟通，那么学生们如果仅仅是歌迷的话，他们就不会选修流行音乐课程。同样，如果一个教授只有一些纯正的"学术"兴趣，那他也不会去教授流行音乐。我们如何讨论流行音乐并没有固定的方式，正如以上我所论述的，选择传统的音乐学方法将西方古典音乐经典化，很显然会提高古典音乐作品的价值。同样，学生和教授也会为流行音乐带来一些相互冲突的话语资源，比如多样的兴趣、观点、说法等。我们不应该忽视这些相互冲突的话语资源，双方的尴尬与不安也都可以被当作一种潜在的尝试，应该鼓励学生和老师们去揭示流行音乐政治。基于这样一种改变，建立一种新的关系，为他们自身和流行音乐建构多重身份。

有些人也认为流行音乐与学术研究之间有着无法跨越的鸿沟，原因在于他们认为的话语是一成不变的、静态的、整体的。他们没有意识到，"话语"可以成为一个平台，在此平台上，应该有各种相互冲突的不同理念和观点，有着各种声音和回应。有些人对此感到不安，因为他们习惯性地认为：不同话语应该隔离开来，对于音乐来说只有一个准则，在讨论音乐的各种观点和

方式中，必须坚守自己的身份和想法，而且只能以一种方式去理解音乐：一个人要么是粉丝，要么是学者，要么是听众，要么是音乐家；一个人的兴趣不仅不能改变，而且也不能影响他者的兴趣。任何事物任何人都必须在个人的边界之内。流行音乐肯定是具有“娱乐性的”（这是几乎不可能执行的命令），或者必须被当作“客观的”（objective）（这也是几乎不可能执行的命令），要么用固定的传统方式理解音乐，要么用商业性唱片的方式理解音乐（如果这样的话，估计只有拥有专业知识的音乐史家和社会学家才能够被允许讨论音乐了），或者音乐必须被我们所“经验到”（如何经验?），或者只能被当作一个话语建构（不妨试一下）。以上这些尝试，包括建构音乐的一些话语，都否认和远离了一些特定的、具体的社会情境，远离了具体的目的、想法和理念，用抽象的“流行音乐”和“话语”概念替代了很多具体的有关流行音乐和话语的事实。有些人认为流行音乐研究的目的就是单纯阐释流行音乐，而不是去改变流行音乐，当他们认识到学术研究有可能改变这一现状的时候，他们就对此感到不安。

然而，通过“命名”和限定音乐该如何被论述，以此试图赋予流行音乐及其话语的合法性，这种方法已经不可取，但却又陷入了另一种放任自由的“多元主义”（laissez-faire pluralism），允许每个人去做自己想做的事情——这样就不影响我们每个人自身的话语——其实以上两种做法都不可取，我们可以用多种方式去讨论一种特定的流行音乐，该音乐为谁而作，在什么情况下创作的，如何创作的，然后我们再考虑是否让这样的讨论继续下去。为了解决这些问题，我们必须考虑现存的主导性的，包括替代性的、边缘性的一些讨论流行音乐的方式，以及这些对建构流行音乐和建构自身经验所产生的影响。与此同时，也会重建我们对（作为回应而产生的）话语的渴望。这种重建不仅应该是批判性的，而且应该是积极建设性的。

以孤立各种话语的方式来解决不同的流行音乐话语之间的冲突，或者与某一方观点结盟然后对另一方施压，这两种方式都不可取。我们应该将这些话语冲突当作一个平台，以此修正（revise）我们对流行音乐的经验，以及我们阐释流行音乐的多种方式。在建构流行音乐“自身”的过程中，在我们的话语体系之内，可以结合和修正自身的经验，让我们至少有一次真正听懂我们所熟知的音乐。

参考文献

Cook，Nicholas（1990）Music，Imagination，and Culture. Oxford：Clarendon Press.
Cooke，Deryck（1959）The Language of Music. Oxford：Oxford University Press.

Dahlhaus, Care (1989) The Idea of Absolute Music, trans. RogerLustig. Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, Michel (1972) The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language, trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon

Frith, Simon (1996) Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Goodwin, Andrew (1997) On being a professor of pop. Popular Music and society, 21, 43－52.

Green, Lucy (1988) Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education. Manchester: Manchester University Press.

Harris, Joseph (1991) Misreading Movies. Iowa English Bulletin, 39, 1.

Horner, Bruce (1998) On the study of music as material social practice. Journal of Musicology, 16, 159－99.

Kerman, Joseph (1980) How we got into analysis, and how to get out. Critical Inquiry, 7, 311－31. Reprinted in Write All These Down: Essays on Music. Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 12－32.

McClary, Susan (1991) Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Middleton, Richard (1990) Studying Popular Music. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.

Nattiez, jean-Jacques (1990) Music and Discourse: toward a Semiology of Music, trans, Carolyn Abate, Princeton, NJ: Princeton University press

Shepherd, John (1991) Music as Social Text, Cambridge: Polity Press.

3 历 史

吉尔伯特B. 罗德曼[1]
刘小波 译

人们喜欢区分讲非事实、讲故事与讲事实的历史。他们之所以这样做，是因为他们知道什么值得相信，什么不能相信。这很奇怪，为什么没有人相信鲸鱼每天都在吞食约拿，但实际上是约拿每天在吞食鲸鱼？我看见这些人往肚里填这些鱼故事中最鱼腥味的荒唐故事。为什么？因为它是历史。

——珍妮特·温特森（Jeanette Winterson）《橘子不是唯一的水果》

在我的研究生流行音乐研究课程教学大纲的第一页，我就提醒我的学生，他们参与的不是一门纯粹的历史课程。也就是说，我的课程并不是他们所预想的传统历史课那样：需要反复背诵并记住按照年代排序的名字和大事件。在学期开始的时候，我花去整整一周时间描摹了一个美国流行音乐在世纪之交转型的概况，我的课程最大的贡献在于其对当代问题的关注——伦理抽样问题、辣妹组合（Spice Girls）的性别政治问题、持续增长的跨国娱乐公司等，绝大部分问题都很前沿，这使学生们对历史性之淡颇为惊奇。

然而，通过一学期的学习就会发现，哪怕是关于最当前事件的讨论主题，也会随着我们对流行音乐历史的理解而定。例如，为了解释今天的流行音乐工业如何运作，我们需要了解世纪之初的活页乐谱（sheet music）市场的情况、全盛时期的叮砰巷（Tin Pan Alley）流行音乐发展、持续增长的广播频道及随之而来的美国广播协会的成立等。我们对当代围绕在那些声称危险［例如玛丽莲·曼森（Marilyn Manson）］和/或空洞（例如辣妹组合）的流行音乐样式周围的道德问题的争论，也需要我们比较历史上那些围绕在

---

① 吉尔伯特·B. 罗德曼（Gilbert B. Rodman），美国南佛罗里达大学传播系教授。代表作有：《埃尔维斯之后的猫王：一个传奇人物留给世人的事业》（*Elvis after Elvis: the Posthumous Career of a Living Legend*，1996）。在《文化研究》（*Cultural Studies*）、《认知传播研究》（*The Journal of Communication Inquiry*）等刊物上发表了大量文章。

音乐人物如猫王（Elvis）和麦当娜（Madonna）周围的道德争论。要弄清楚各种关于道德样板问题的争论，需要将这些问题置于流行音乐技术的发展和音乐盗版历史模型的语境之下。简单来说，我们提出的每个当代问题，都需要检视历史语境来回答。

在本文中，我计划详细讨论我在课堂上所隐含的议程，也即是说，学习流行音乐必须要将历史因素考虑进来。我们努力将流行音乐的研究（从某种程度上讲实际上包括其他的任何事情）归结为一种叙述。我们以一系列无法回答的问题开始。一首歌意味着什么？为什么一种类型的音乐会按照那样的路径发展？工业的转型对流行音乐的创作有什么影响？从这一角度出发，我们的研究很有希望通过讲故事这一具有说服力的方式来回答这些问题。然而，流行音乐故事的开始，往往是那些我们没有说的故事的结尾，无论他们是今天的人气歌手还是20世纪初的歌舞团。在我们最感兴趣的讲述与之前的故事之间存在着鸿沟，而历史问题在这之间起到了关键的作用。

我应当预先强调讲故事的冲动——历史化的需要伴随着它——在整个流行音乐研究的谱系中扮演了至关重要的角色，无论是规则、方法论还是题材。例如政治经济学的方法，需要我们讲述关于利益驱动之下的音乐工业资本如何流动；亚文化分析围绕在特殊音乐风格、粉丝和艺术家们之间的各种关系，以及大众文化形式的传播；传统音乐学的讲述则是关于音乐的意义以及意义是如何产生的；等等。

为了让我的论述更加形象具体，我集中在本人关于猫王（Elvis Presley）研究的案例上讨论，尽管在很多怀疑者看来，关于他的研究压根儿就不是历史层面的研究。事实刚好相反，当我在20世纪90年代开始从事猫王研究时，我就想解开那些有关当代音乐文化的未解之谜。为什么在他死后多年，他依然凭借奇特而不可思议的方式成为美国文化领域里如此重要的形象？借用麦乔·尼松（Mojo Nixon）和斯科德·若普（Skid Roper）的歌词来说，为什么猫王无处不在？为什么他的表现很多当年的明星不认可？猫王经常出现在播放怀旧歌曲的电台，成为粉丝集会谈论的焦点和新闻中心并不奇怪。他的身份，他以前签约的厂牌，各种工作室继续打着他的旗号，竭尽所能地保持他的流行度也并不让人震惊。但是很难解释为什么他在那些关联并不明显的文化领域里也是普遍存在的。例如，他究竟做了什么，使得关于他的报道和“共产主义”这样的硬新闻一同出现在了苏联，他与拯救妇女健康行动，与1992年的总统选举有什么关联？为什么他被诸多的企业选中代言广告，例如唱片企业、复印店和销售休闲汽车的企业？为什么他突然频繁地进入科幻作品与短篇小说中？什么东西使得他成为美国银团漫画中的关键

人物？最为奇怪的是，为什么有如此多的人公开表示对他的轻视，而他所做的不过是不断努力保持在公众视野中出现。

所有这些问题都与当下问题密切相关，猫王现象是（仍然是）非常当代的一个问题，显然在我早期关于他的研究中任何令人信服的结论都需要加上过去的事件创造了一个怎样的语境才导致当前猫王的影响绵延不绝这一现象的产生。最为明显的例子是猫王在1989年至1992年突然出现在文化领域，成为美国种族政治的一个巨大象征。也许大家熟知的例子是公敌乐队（Public Enemy）1989年的歌曲《战斗的力量》[出现在斯派克·李（Spike Lee）的影片《为所应为》（*Do the Right Thing*）中]，毫无保留地把他称为一个不折不扣的种族主义者。但是查克·D（Chuck D）和其乐队并不是美国唯一把猫王看成种族主义者的人。一年以后，在硬摇滚四人组合活泼色彩（Living Colour）的第二张专辑《时间到了》（*Time's Up*）中的歌曲《猫王死了》（"Elvis Is Dead"）里面，这个组合继续直接引用并延伸了公敌乐队关于猫王是种族主义者的论断。在1991年，乔·伍德（Joe Wood）写了一篇文章《乡村之声》（"The Uillage Voice"），表面看来文章关注的是年轻黑人青年组合（Young Black Teenagers）（一个白人说唱表演组合），但伍德实际上关于猫王和种族政治的关系的讨论要比对年轻黑人青年组合的讨论多得多。在1992年，美国邮政局宣布发行了一系列纪念摇滚传奇人物的邮票。《华盛顿邮报》报道，公众关注的点在于美国邮政局必须确保最终的摇滚明星花名册上并不全是白种人[尼克尔森（Nicholson）1992]。同一年，当戴维·马什（Dave Marsh）在1982年出版的猫王传记再版时，关于猫王的种族主义者身份已经被广泛传播了。马什不得不在介绍该书时花一大半的篇幅解释为什么将猫王看成种族主义者是不贴切的，这种错觉对美国未来种族问题的情形意味着什么。

然而，这些本文没有打算像历史课本一样参与目前紧迫的政治分裂问题。这给我留下了一个十分恼火的问题：为什么地球上会诞生猫王，还有谁在死去多年之后，直到20世纪90年代还会作为一种种族主义的象征经常被提及？为了回答这一问题，我不光简单分析了当代艺术家和作家的工作，还必须考虑他们所卷入的历史，还必须在历史和现实之间建立起有意义的关联。在这一特殊的情形下，意味着我的叙述包含了当代的种族关系（这是一方面），摇滚在20世纪50年代之前的种族和种族主义运动中扮演了怎样的矛盾角色（这是另一方面）。在如今这种特殊的理论背景之下，猫王的意义与下面的一些争论紧密关联，包括猫王代表什么，摇滚乐这一角色的诞生是否意味着这一长期过程中的最佳想象，即在民族融合发展过程中，黑人音乐

被白种音乐人、听众和商人进行了种族挪用。

然而，历史化并不是简单地识别理解有关过去的事件，历史化同时也提供一个易于接受的关于当代现象的视角——甚至这些现象没有明显提及过去。举个例子，人们批评我早期关于流行音乐的研究，在于说我关注的东西更偏向现在而不是历史。通常，围绕在指责周围的争论，在于今天那些可恶的音乐家［从麦当娜到玛丽莲·曼森，从普林斯（Prince）到史努比狗狗(Snoop Doggy)］越过了有品位、礼貌得体的底线，但是过去那些最令人愤怒的明星也并未被认为越过了这一底线。当然，我的学生坚持认为，猫王是50年代种族反叛的一员，但是他所做的仅仅是略带嘲讽地笑了笑，扭了扭他的屁股。但是到如今，音乐家发行那些露骨的描绘粗野性行为的作品变得十分常见，那些音乐视频看起来几乎是软性色情片，在舞台上也常出现更加粗俗的表演。

这个问题遭到指责根植于他们本质上非历史的历史比较。也就是说，我的学生表面上对不同的两者做出解释，他们的假定看起来也是表面上的不同。用同一时代的标准评价猫王20世纪50年代的表演会发现他选择了顺从。我的学生假设猫王第一次扭动盆骨时的文化环境和如今美国的文化环境一样，同一的标准适用于两个时代都被视为可恶的公众行为。历史问题在这里需要被强调，然而，并不是猫王在今天看起来具有争议（或者玛丽莲·曼森在1956年能引起多大争议），而是在猫王所处的时代标准下，他是否比曼森在今天的标准之下更令人愤怒。

检视这些历史镜头会发现，即使是当今音乐家最偏激的行为也并没有超越四十年前猫王的行为。然而我的学生当然认为猫王的摆臀动作仅仅类似于今天在广播和电视上的皱眉。我们必须记住，猫王成长为明星的文化环境和当今的文化环境已大不一样。毕竟20世纪50年代中期是一个连那些社会性的道德的性行为（例如已婚夫妇之间的性行为）都被主流电视台看成是下流行为的时代：例如，尽管日常婚姻是公共知识，露西尔·鲍尔（Lucille Ball）和德西·阿内兹（Desi Arnez）在电视剧《我爱露西》（*I Love Lucy*）中仍分床而睡，即便到了露西在现实中怀孕太明显，摄像机已经无法遮掩，"怀孕"仍然是一个不能用的"脏词"。在那样一个文化闭塞的环境下，猫王的扭臀行为无疑具有革命意义。相反，当代的最激进的音乐家的直率描写和关于人类的性行为的讨论，也毫无争议地具有流行文化的特征（例如肥皂剧和限制级电影）——最终他们甚至得出结论，麦当娜或者普林斯影响超过猫王初次出现。

要进行这样的讨论，我们必须把历史视角引入对流行音乐的研究。我将

使用四种潜在的蕴含在实际中的错觉来说明。具体而言，我将提出以下观点：

- 研究历史是解释事件，而不仅仅是记录它们；
- 历史语境是我们建构起来的叙述；
- 人们创造历史，但是并不凭借自身的条件创造；
- 历史事件只有在发生之后才能被认为不可避免。

第一，意识到这一点很重要，在流行音乐的研究中参照历史，并不是简单地引用名字和日期，也并不是在我们的叙述中插入过去的真实事件。当然，不犯一些基本的史实错误也是十分重要的（例如，我们不能说猫王是一个韩国女人，他的第一首单曲是《路易，路易》）。我们也必须记住最广泛认同的历史事实是一种主观上矛盾的——可能同样有效——解释。对我们叙述历史而言，那些证明是对历史问题错误的回答，并不意味着没有一丝正确性。

因此，持续的关于猫王种族政治的争论最终没有建立起公认的事实，矛盾在于得出这种结论完全取决于哪些事实更相关，怎样更好地解释这些事实，用这些事实能建构起怎样正确的叙述。例如，格雷尔·马库斯（Greil Marcus）在他非常著名的对阿尔伯特·戈德曼（Albert Goldman）的那本饱受争议的猫王的传记评论中指出，戈德曼断章取义地引用了萨姆·菲利普斯（Sam Phillips）的经典言论："假如我能找到一个有着黑人嗓音和黑人感觉的白人歌手，我能赚到十亿美元。"特别是马库斯反对戈德曼将"能够像个黑鬼一样唱歌"替换为"有黑人的嗓音和黑人的感觉"，并指出，戈德曼把一句种族主义污蔑放在书的核心，是野蛮地扭曲了摇滚史。但是马库斯的结论讽刺而令人信服，至于为什么戈德曼的历史版本足够意味深长，在于他并没有完全依据菲利普斯的话所真正表达的意思（特别是当菲利普斯矢口否认他说过此种言论时）。另外，根据其他不同的可证实的事实（例如，菲利普斯通过 20 世纪 50 年代在孟菲斯制作黑人音乐唱片公开反对种族隔离）进行不同版本的叙述，戈德曼对菲利普斯的诋毁是简单到荒谬而站不住脚的。

与最后一点密切相关的事实是：最终，较之简单地将对当代问题的讨论肤浅地融入已建立的历史背景，我们还有大量的历史工作需要做。实际上，我们需要构建新的历史背景，来探讨我们工作的核心问题。稍微纠正一下我之前的观点，我们讲述的故事开端，实际上是我们没有时间或空间讲述的很多其他故事的结局。因此，历史化可以被看作用一些老故事的烂梗重新拼凑成一个新故事的行为。所以关键问题就成为：选择哪些历史事实对我们是有用的？然后怎么阐释和组织这些历史事实，并让它们形成一个有说服力的

故事?

例如，我们可以将同一个故事讲述成不同的版本。如1956年猫王崛起并在全国崭露头角的故事，讲述视角取决于我们选取哪些史实来创造和支撑我们的故事。可以确定的是，不是所有选取的素材都同样贴合我们的故事，并且我们尽可能弄清前因后果的讲述方式，难免会限制可用的素材。但是，关于哪些史实是最重要的，这个问题没有绝对的答案。如果我们特别关心大摇滚乐兴起的相关的种族政治，那么我们需要特别关注本书第六个关键词。该关键词探讨了建立猫王事业的几首歌的原版创作者、演唱者等，以及与原本的版本相比猫王的演唱有多么振奋人心；以及人口学统计的购买猫王唱片的听众种族，哪些人收到和没有收到销售唱片的版权使用费，猫王的成功是否促进了他翻唱的黑人艺术家的流行，如此等等一系列问题。另一方面，如果我们对摇滚乐推动的青年文化的崛起更感兴趣（如本书第八个关键词“青少年”)，那我们可能需要知道猫王观众的年龄阶层，摇滚乐和其他青年休闲活动及娱乐产业（汽水商店、汽车影院等）是怎么连接起来的，战后青少年可支配收入的增加情况等。一系列不同的历史问题，可以将故事的结局导向截然不同的方向。

在广义的“历史”工作中，我们也可以发现同样的原理。来听听致力研究第二次世界大战后英美流行音乐的历史的三种不同声音，从这我们可以看出关于一段同样的历史的迥然不同的叙述。例如，德卡兹和怀特（De Curtis & White）所著的《滚石图说摇滚历史》，包括了近百篇论文，其中大部分内容集中探讨了具体的艺术家（如猫王、披头士、麦当娜)、场景（芝加哥、孟菲斯、旧金山）以及音乐风格[嘟一喔普（doo-wop)、民谣摇滚、疯克（funk)、Rap]。这些文章讲述的故事都是在强调音乐家优于大亨，专辑的基础是听众，歌曲有巨大的社会力量。在这个版本的摇滚乐历史中，主要观点是认为摇滚乐极具创造性和艺术大众性，并且故事的主要任务即伟大的艺术家有责任创作出不朽的音乐。查理·吉列特（Charlie Gillett）的《城市之音》，探讨的也大致是同一时期的音乐历史，但更侧重于唱片业和品牌标签在音乐崛起中的突出作用。在他的书里，摇滚乐不仅需要创建蓝图，和精明的企业家及媒体帝国争夺市场，同时也要成为一种革命性的艺术作品。业内人士如摩城的伯瑞·高迪（Berry Gordy)、大西洋唱片公司的艾哈迈德·厄特根（Ahmet Ertegun）等人成了故事的中心。同时，瑞比·吉劳法罗（Reebee Garofalo）的《摇滚了》采用了第三种方式来处理：吉劳法罗花了大量的笔墨在艺术家和唱片业上，但她主要的观点认为摇滚是一种极有力的社会、文化和政治力量，因此并非音乐活动（如，民权运动在书中占据了

大量篇幅)；同时，吉劳法罗用了大量笔墨来特意解释流行音乐是怎样塑造相关的文化以及被相关的文化所塑造的。

另一个关于历史问题的误解，源于历史过分简单的呈现趋势。典型的误解通常有两种形式：其一，是过分夸大人物发挥的重要作用，认为客观力量创造了历史；其二，是将历史的变迁过分地归功于“伟人”。前一种倾向的例子在常见说法中随处可见，如，摇滚乐的兴起是社会、经济、文化多种力量发展的必然结果。这种版本的说法让我们相信，战后生活经济繁荣，娱乐业驱动创造出一个以青年文化为核心的新的高利润市场，白人听众对黑人音乐日益强烈的渴望，在这些因素联合作用下，摇滚乐应运而生。根据这个版本的摇滚历史，故事的发展中没有必不可少的特别人物：如果历史上没有猫王，也会出现其他人来扮演这个角色。

前面提到的阿尔伯特·古德曼关于猫王的传记是一个典型的例子，古德曼不遗余力地描述猫王的成功是除他本人以外其他因素的作用（运气、时代、精美的包装、其他人的天赋)，并且持此观点的人还不止他一个。正如西蒙·弗里斯（Simon Frith）所说的“学理中的猫王一样”，弗里斯承认，包括他个人早年成果（如《音乐的影响》）在内的关于流行音乐的学术作品中，多半是毫无价值的历史学和传记作品的复制品。

另一些人通过纪念某些伟大人物（经常有人这样被颂扬）作为历史变革最重要的推动者，找到还原历史的途径。在这种情况下，虽然巨大的历史机制下无人不可替代，但此人依旧被视作对历史最有力的回应。比如，我们可以这样说，猫王也许早就准备好被追捧为一个具有深远影响力的预见者，他超越众人，很早就发现了美国文化的不足，单枪匹马地去改变这样的文化。迎战广泛的社会力量，带来摇滚界不可逆转的胜利。这种历史观大概把猫王看作一个孤胆英雄，独力对抗压倒性的群体力量：打碎黑白种族之间的壁垒，粉碎那个时代令人窒息的性道德，引导年轻一代独立思考并质疑权威等。这一切的目的，是为了实现个人促进人类群体更美好的生活设想。

一些最敏锐并富有洞见的评论员，甚至将猫王的使命和音乐夸张到了这样的程度。平心而论，他们毫无疑问在狂热情绪中走得太远，需要去反驳这样一种耳熟能详的观念——从音乐发展史来看，再没有什么能赶上非个人因素的社会力量了，这样的陈述言过其实。其实，他们无须把猫王描述为怀有雄心壮志去改造美国文化的人，他们的目的是制造一份强有力的证据，证明伟人扮演了重要角色，给文化带来戏剧性转变。

最终，这些相互矛盾的关于摇滚音乐历史进程的幻象，不光来源于他们站不住脚的臆测，也同样来自于他们竟然忽略其他人的洞见！确实有文化结

构和制度上的漏洞，联合在一起使得摇滚成为可能，否则摇滚绝无存在的基础。但是，若无举世无双的天才人物，像猫王和查克·贝利，摇滚最终的形态和影响力也会不同，这也是事实。让我们来瞎想，如果没有猫王和贝利，摇滚没准在胖子多诺万（Fats Domino）、杰瑞·李·刘易斯（Jerry Lee Lewis）、小理查德（Little Richard）等人开创的道路上成为一种基于钢琴的音乐类型。在历史著作中，最难平衡的点就在于认识清楚，这些具有历史意义的变革，是杰出人物在社会、文化、经济和政治环境大背景下的副产品，还是可以任由他们个人掌握和创造的结果。

最后要强调的是，历史事实绝不像后来说开去那样简洁可测，书写历史中最具迷惑性的陷阱在于重新体验事件发生之前存在的各种不确定因素带来的感觉。举例而言，事后看来，1954 年 7 月 6 日是具有“命运转折”意义的一天，猫王为太阳唱片公司录制了他的第一张唱片并开始了国际巨星的里程。这对我们来说是轻而易举可以再叙述的故事，猫王之后的名望和运气，那天下午在联合大街一间小小的录音室里就自然而又不可避免地开始了。然而，那个时刻对猫王后来事业上的运气并非至关重要。即使两年后，与美国广播唱片公司签约，并有两部专辑上了《排行榜》流行音乐榜榜首，人们依然听到猫王时常猜想：当（不是“如果”）摇滚的风潮消退后，自己还能干些什么。今天，我们当然可以很准确地知道猫王的人生是怎样的，然而回到当时，这些问题似乎并不存在，就像在当下，我们也不能万分肯定地说出下一年度（甚至下一周）的新闻头条。无论是在讲述我们自己的故事还是历史著作中，我们需要有逻辑顺序以便故事易于理解，必须小心留意那些老生常谈的因果关系之中，哪些事件之间其实本无确实的联系。

也许，《到孟菲斯的最后一班火车》是阐释这一观点的最好例证。这本关于猫王的作品是彼得·古拉尔尼克（Peter Guralnick）的第一本传记作品。他的书引人入胜之处在于，虽然大部分读者都知道他讲述的故事（或者自认为他们早就知道），但当他将故事展现出来的时候，依然一次一次成功地给读者不可思议的震撼。古拉尔尼克成功完成了看似不可能的任务，并不是通过解密许多先前不为人知的秘密，从而从根本上改变我们之前听了无数遍的故事，而是通过他讲故事的本领。具体而言，他把故事呈现在了那个年代背景下，这样，猫王一步一步走上明星宝座的惊喜，也就变成了我们每个人的惊喜。

最后，也许在流行音乐研究中做历史的功课，最重要的原因在于：历史研究的价值并不是在于能回答什么问题，而是在于不能回答这些问题。如果做得好，历史能使我们惊诧、挑战我们、启迪我们发现新的问题，最终使得

我们更好地讲述故事。

参考文献

DeCurtis，Anthony and White，James Henke（eds）（1992）The Rolling Stone Illusteated History of Rock an Roll，rev，edn. New York：Random House.

Frith，Simon（1981）Sound Effects：Youth，Leisure，and the Politics of Rock 'n' Roll. New York：Random House.

Frith，Simon（1996）The academic Elvis. In Richard H. King and Helen Taylor（eds），Dixie Debates：Perspectives on Southern Culture，London：Pluto.

Garofalo，Reebee（1997）Rockin'Out：Popular Music in the USA. Boston：Allyn and Bacon.

Gillett，Charlie（1983）The Sound of the City：the Rise of Rock and Roll，rev，edn. New York：Pantheon.

Goldman，Albert（1981）Elvis. New York：Avon.

Guralnick，Peter（1979）Lost Highway：Journeys and Arrivals of American Musicians. New York：Vintage.

Guralnick，Peter（1994）Last Train to Memphis：the Rise of Elvis Preslcy. Boston：Little，Brown.

Marcus，Greil（1981）Lies about Elvis，lies about us：the myth behind the truth behind the legend. Voice Literary quarterly，December，pp. 16—17.

Marcus，Greil（1991）Dead Elvis：a Chronicle of a Cultural Obsession. New York：Doubleday.

Marsh，Dave（1982）Elvis. New York：Thunder's Mouth（reprinted1992）.

Marsh，Dave（1985）How great thou art [1997]. In Fortunate Son：Criticism and Journalism by America's Best-Known Rock Writer. New York：Random House，pp. 303—306.

Nicholson，Bill（1992）Please Mr. Postman...：if Elvis deserves a stamp，so do America's black rockers. The Washington Post，26January，p. C5.

Rodman，Gilbert B.（1996）Elvis after Elvis：the Posthumous Career of a Living Legend. New York and London：Routledge.

Winterson，Jeanette（1985）Oranges Are Not the Only Fruit. New York：Grove Press，p. 93.

Wood，Joe（1991）Who says a white band can't play rap? Cultural consumption，from Elvis Preslcy to the Young Black Teenagers. Voice Rock & Roll Quarterly，March，pp. 10—11.

4 机 构

戴维·桑杰克[1]
陆正兰 陈孟勤 译

我不介意属于任何一个愿意接收我成为会员的俱乐部。

——格劳乔·马克斯（Groucho Marx）

任何愉悦人的事都有让人愉悦的理由，对错误地聚集于此处或彼处的大众的肆意嘲笑，并不是让他们回归到他们应在地方的正确方法。

——夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire）

一

生活中常出现这样的情景：身处不相容的环境中，冲突之感会让人不知所措。有时，它会激发新的思考；有时，更会加固深藏的偏见。我发现自己在某些公共事件中，不止一次陷入这样的窘境，特别是在与流行音乐有关的正式颁奖典礼中，例如格莱美音乐奖（Grammies）颁奖典礼。在这种场合中，我的不舒服，不是来自于我租来的不合身的衣服，也不是由于坐在一个不认识的人身边，而是因为得奖者们嬉皮笑脸，极不严肃的举止使我感到格格不入。流行音乐颁奖典礼，除了穿着无尾礼服，参加按照惯例举行的餐会，以及聆听为终身成就奖得者写的真挚的颂词，没有什么其他可以使人们感到开心的东西。然而，这种惯例式的颁奖典礼，相比小酒馆、家庭聚会、运动会、一夜情来说，似乎与国家大事更为相关。

---

① 戴维·桑杰克（David Sanjek）是BMI档案室的负责人，曾担任美国国际流行音乐研究协会主席（1995—1998）。他与拉塞尔·桑杰克合著了《天上掉馅饼：二十世纪美国流行音乐产业》（*Pennies from Heaven: the American Popular Music Business in the Twentieth Century*，1996年）。他的文章收录在《国民阅读：钢弦吉他》（*Readin' Country: Steel Guitars*）、《栏目明星和酒吧明星》（*Opry Stars and Honky Tonk Bars*）、《节奏映像：流行音乐和当代理论》（*Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*）、《性别惯例》（*Sexing the Groove*）等选集中。除此之外，他还从事美国流行音乐历史上的版权问题研究。

我猜想，那些在流行音乐领域，因自己的职业生涯而受到尊敬的音乐家们都有过这种错置的混乱感觉，他们发觉自己成了这个安排好的典礼中的一个物体；这种程式化的仪式，令他们想起那些他们最不喜欢的常规体制力量。例如，当齐柏林飞艇乐队（Led Zeppelin）的主唱罗伯特·普朗特（Robert Plant），中断他 1994 年进入摇滚名人殿堂（Rock and Roll Hall of Fame）的就职典礼时，我想那一刻，他是被如洪水般的情绪所刺激了："我从来没有想过做这个。我一直认为我们永远是叛逆者。"在这种情况下，继续做一个放纵的享乐主义者的可能性必定掠过他心头。同样的想法，也出现在那些不是很规矩的青少年的心头：如何能够在被正式认可后还去毁掉酒店的房间，或去推翻舞台上的那一排演讲者？在获得这样的尊敬后，还有多少让你进行瓦解或消散的机会？另外，这些典礼也可以确保无论一个人获得多少奖项，被排斥感都不会完全消失。1992 年的摇滚名人殿堂晚会上，纽约市的非裔美国制片人鲍比·罗宾逊（Bobby Robinson）谈到了他与新入选的已故很久的滑音吉他手（slide guitarist）爱尔摩·詹姆斯（Elmore James）的关系，爱尔摩创作并演奏了《掸我的扫帚》（*Dust My Broom*）和《天空在哭泣》（*The Sky Is Crying*）。当罗宾逊回忆他们在最后一首歌曲中的合作时，那些不在乎的鼓掌声似乎把他送进了历史的垃圾箱。这个令人遗憾的小插曲，说明了获奖只是证明谁正在流行，而谁已经过时。一个人接受的真理，也可成为被他人重复或抗拒的回忆。

情况不应该是这样。流行音乐，特别是许多出现在第二次世界大战后的变体，仅仅服务于即将到来的时刻，而不着眼于未来几十年。我们尽情享受今夜的摇滚，不考虑未来，完全陷入及时和即兴创作的吸引力中。无论是流行音乐的制作者、消费者甚至是制造商，都想要摇滚以这样的方式存在。这种在过去半个世纪出现，与流行音乐事业紧密联系的机制，其伴随文化已经让我们觉得不可撼动了，它们成为这一现象中不可分割的部分。当然，我们可能会向因个人喜好而做出的选择妥协，我们也经常这样做。我们的喜好成为一个独立的情感问题，不再受身边的人及其所在机构影响。因此，艺术评论家哈罗德·罗森博格（Harold Rosenberg）定义我们生存于"一群独立心灵"（herd of independent minds）的空间中。然而，组织的结构仍然是一张普罗克汝斯忒斯之床（procrustean bed），在那儿我们除了躺下毫无作为，即使流行音乐的表现无法识别或者无法简化，这些表现仍然是音乐体验的一部分。最后，那些机制给予我们流行音乐的常规体验，决不能阻止我们继续追寻新奇和意外的体验。

为了更全面地界定服务于流行音乐的机构，我首先要通过霍华德 S. 贝

克尔（Howard S. Becker）、西蒙·弗里斯（Simon Frith）、皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）、莎拉·松顿（Sarah Thornton）所阐释的概念框架来说明这些机构的功能。之后，我还将通过对在流行音乐领域中两个最具影响力的机构——流行音乐评论机构《滚石》（*Rolling Stone*）杂志，和产业支持机构、格莱美奖的主持者“国家录音艺术与科学学院”（the National Academy of Recording Arts and Sciences），来说明这些机构的功能和历史。通过简略地检视他们的历史以及他们所扮演的复杂的、矛盾的角色，我们将更充分地了解机构是如何破解了——哪怕并没有完全推翻——流行音乐普遍的反独断主义的假设。虽然我们很想这样做，但我们无法脱离再现的形式，因为它们是有效驱动我们的生活的文化物态。我们拒绝这样做，并没有冒多少风险，而是自认为比这些机构高明。

二

为流行音乐领域服务的机构，有每周的《公告牌》（*Billboard*）排行榜，大众市场广播的播放列表，还有 MTV、分类系统、音乐家联合会以及从排练室到演出舞台的艺术家管理框架。这些不同的重要产业，可以一并归纳到霍华德 S. 贝克创造的术语“艺术世界”（art world）中。他给“艺术世界”下的定义是：“通过对常规行事方法的共同理解建构起来的人们进行合作活动的网络，生产有艺术界标识的艺术作品”（Becker，1982，p. x）。贝克的观点非常重要，因为我们对流行音乐的认识，往往主要以艺术家为中心，而忽视了那些让音乐进入生活的相关个人和组织。贝克提醒我们，所有的作品都是由关联的个人或者团体的合作网络创造的，而不是由孤立的天才完成的。我在这篇文章的开头讨论的仪式和活动，延续着“艺术世界”概念中批判的个人主义的视角。即使是摇滚名人堂，例如，荣誉制片人、监制和高管们，其活动的焦点仍然是造星运动中循环往复的个人和团体。

西蒙·弗里斯在其《音效》（*Sound Effects*）一书中提出的“守门人”（gatekeepers）理论，进一步阐明了“艺术世界”的概念存在于音乐家、创作者和他们作品的消费者之间。弗里斯认为，这些守门人大体上决定了什么声音将抵达公众，什么声音则不会，这导致了以下情况，即所有人“想要”的也只是他们能够得到的。弗里斯的论述表明，有一个可以与 101 个哲学难题相媲美的音乐问题，即“如果一张唱片或者一组表演没有一个人能够听到，那它真的存在吗?”答案当然是否定的。各种各样的守门人告诉我们关于流行音乐的知识永远是局部的。守门人是在以一个协调的方式行事，这种

想法通常是错误的。尤其对那些被看作已经结成团体的公司，在基思·尼格斯（Keith Negus）以及其他研究者眼里，他们只具有人类学的特征，实际上企业公司却是冲突和对抗的温床。

然而，对于大多数人来说这些实体是有距离的，除了在某种消极意义上，它们对流行音乐生产的日常贡献不显眼且不易识别。他们被视为我们快乐的障碍，而不是激励的源泉。此外，我们与流行音乐的互动，真正感觉上是与销售数据、颁奖典礼和名人殿堂上表现出来的自相矛盾。一个人对流行音乐的投资可能是最初的货币，一直昂贵且不断涨价的唱片，但这些投资感觉仍是以情感和个人投资为主的。对很多人来说，他们对音乐感兴趣，在很大程度上在于音乐是获得生活意义的方式之一，也是一种暂时缓解生活中日常工作乏味的方式。实际上，流行音乐非常有趣，但当机构将那种乐趣转变为当下的统计数据时，我们的快乐感觉减少了。

与此同时，我们在那种乐趣上的投资，不仅有助于定义我们在世界上的地位，还将我们与那些无法理解，或无法参与我们所选择的快乐的人区别开来。换句话来说，我们在流行音乐上的投资，代表着“文化资本”（cultural capital）的一种形式，在皮埃尔·布尔迪厄看来，“文化资本”在人们的生活中被赋予一定的地位和意义。我们对流行音乐文化知识的理解和欣赏，仍是一种引人深思、代表我们的社会地位的标记。我们能够吸收或拒绝某些形式的音乐程度，取决于我们在社会系统中的许多位置，包括：为了获得音乐可用资本的数量；允许我们将音乐作为一个正式的文本去理解的教育资源的积累；以及我们所处的某个特定社会阶层，所拥有的欣赏或否认某种音乐形式的力量。

我们拥有多少“文化资本”，如何去分配它们，决定了哪些流行音乐机构对我们来说是重要的，哪些又是不重要的。正如我们所看到的，那些将音乐定义为“严肃的”事业，并将音乐的表现形式定义为某种形式技能的标志的人，都会认为大多数与流行音乐相关的机构是极其平庸的。此外，对我们许多人来说，“文化资本”的重要性在莎拉·桑顿所说的“亚文化资本”（subcultural capital）之前黯然失色。“亚文化资本”是一种时尚（hipness）的指示符号，一个人有意图的投资，是一种区分真趣与装假的特质。“亚文化资本”有其自成系统的标准，这种标准拥有一种强调“内行”（in the know）的鲜明的奖励机制，或拥有不被机构仲裁为非我族类，或“不够酷”（uncool）的某种品质。

三

我现在要讨论一套与流行音乐相关的机构，一系列说明差异性的机构，从反映大众意见的机构开始，《滚石》杂志就是这种机构的缩影。对于一些人来说，被刊登在这本杂志的封面，或者喜欢出现在该杂志上的人物，构成了他们生活中的亚文化资本的主要来源。霍克博士乐队（Dr. Hook）1972年的主打歌《滚石的封面》（*The Cover of the Rolling Stone*）讽刺地演绎了公共舞台中凸显的文化、经济、声望。而对于另外一些人，这种宣传方式只会产生负面的作用。就个人或团体而言，文化烙印感与大众流行无关。例如，朋克元素或硬核摇滚群体，全国各地的报摊贴满了，以此赢得一个最令人震惊的“热销”（selling out）。虽然有这样的对立分歧，但《滚石》作为流行音乐主要新闻把关人的时间比任何其他出版物的时间都要长。从1967年开始，它唯一的直接竞争对手是1965开始的保罗·威廉斯（Paul Williams）主办的摇滚杂志《龙虾》（*Crawdaddy*）。然而威廉斯主要关注唱片，《滚石》从一开始就不仅有更宽泛的编辑指南，也努力对大众媒体塑造出一个专业的形象。其创始人和主编简·温纳（Jann Wenner）说：“《滚石》不仅关乎音乐，也关乎音乐所拥有的事件和态度……任何对它多余的形容，都只是像堆积的苔藓一样的废话。”[①]（Draper，1990，p. 69）

为了满足眼前的利益需求并保持杂志的客观性，温纳在操纵音乐产业的同时，也与它保持必要的距离。有一段时间，《滚石》在客观性和宣传之间实现了巧妙的平衡。像对蒙特雷（Monterey）、阿尔塔蒙特（Altamont）以及伍德斯托克（Woodstock）和查尔斯·曼森（Charles Manson）的早期音乐节的文化现象报道中，利用杂志的优势，整合了占主导地位的社会意识形态，以及充满辛辣讽刺意味的青年文化意识形态。在相当长的一段时间内，《滚石》涵盖的音乐形式和社会形态范围十分宽泛，它不断扩展，并非只是一个人的文化视野。

然而，随着青春狂热平息，原来的观众逐渐进入承担成年人责任的年纪，《滚石》传教士般的热情被不那么喜欢冒险的主流观念取代。这种转变部分程度上以1973年为标志，其社论开始重视将音乐上的特殊兴趣与现代美国文化、政治和艺术的其他表现相结合。1977年，当杂志编辑部从旧金山搬到纽约时，这种转变延续下来，在1985年臭名昭著的“感知/现实”

---

① 英语谚语：“滚石无积苔”（Rolling stones gather no moss），意近“流水不腐”。

(Perception/Reality) 的广告宣传活动中得到进一步巩固。为支撑下滑的广告收入，一个经过精密计算的见利忘义的策略，利用了《滚石》读者群的变化。现在的读者不再被认为是反主流文化暴动的代表，而是不加批判地附和社会主流价值观的人群。一张肥皂广告图片上的文字写道：

> 如果你认为《滚石》杂志的读者不太梳洗，你的想法该送入下水道。仅在过去的7天，《滚石》杂志读者4000万次使用肥皂和洗发水。如果你出售健康和美容用品，你可以通过《滚石》页面清仓。(Quoted in Draper, 1990, p. 345)

这种持续性成功以及《滚石》杂志越来越大的影响力，也证明了《滚石》读者已认同了当天页面上与时尚接轨的广告及应季的时装。作为封面页的一个转变，我们可以发现，其更多地展现完美的身体外表，代表当代的时尚产业，但并不代表“不太梳洗的大众”(great unwashed)。对大众媒介来说，它意味着音乐不再作为文化先锋的表达而出现，而是一种相对于其他媒介来说，更能带来收益的来源。或许，最能反映这种转型的标志是1988年发布的“100首最佳单曲”(100 Best Singles)。这不仅是流行音乐标准的建立，也是简·温纳个人标准的观点表达。因为杂志编辑有特权，她可以根据自己的品味来篡改列表。这种品味，既不是其他编辑人员也不是最终服务的观众的品味。对普通读者来说，如此被圈定的亚文化资本变得毫无意义。推销此中狭隘的观点的自我满足，鲜明地表现在感知/现实运动中的两首歌之间的碰撞中，那就是《你所需要的只是爱》(“All You Need Is Love”),《与爱何干?》(“What's Love Got to Do with It”)。

对《滚石》转型的批评，部分程度上也就等于不承认同时出现的社会转型。《滚石》的转型，既有助于创造，又有助于掩饰社会转型。与其认为该杂志的出版阻碍了狂热爱好者个体的理想精神，更明智的做法不如去研究他们对摇滚的忠诚度和情感在时间流逝中是如何改变的。部分读者，无论年龄大小，会一直投入到《滚石》丰富的文化和亚文化资本中，不让他们有此欲望，几乎等于推广一种忠诚测试，来加强严格的意识形态和美学观念而排除其他的可能性。“热销”概念持久地吸引某些人，那些人认为流行音乐是排除而不是包容他人。如果流行音乐意味着表演，那么其中一个任务便是为了构建一个更加平等的社群意识，尽管社群在这里是一个极其狭隘的定义。我们对流行音乐的机构既迷恋又厌恶，这也说明了在我们的生活中，投资音乐的重要性。只有如此事关重大，而不仅仅是个人品味问题，才能引发如此猛

烈的感情。

国家表演艺术与科学学院（the National Academy of Performing Arts and Sciences，以下简称 NARAS）和年度格莱美奖的历史，让我们从另一角度去思考在流行音乐领域机构存在的复杂和矛盾。1957 年，洛杉矶音乐社团的几位显赫成员创造了 NARAS 音乐社团，他们最初的动机只是为一个产业赢得尊重，但却过分地被商业考虑所驱使，并沉浸于此种激情之中。正如亨利·希佩尔（Henry Schipper）表明的，理想主义和不宽容的结合激励机构相信，摇滚乐的突然成功，意味着可以抛弃艺术性和以往的任何标准。为了指导 NARAS 的决定，讽刺作家斯坦·弗雷伯格（Stan Freberg）写下一个信条，其中的一些话明确地将摇滚乐作为令人厌恶的废话对待。

> 我们，国家唱片艺术和科学院，致力留声机唱片的进步。我们做出如下承诺：我们会在纯粹的艺术性基础上判断一张唱片，只有艺术性——创作、表演、音乐性和技术中的艺术性。一张唱片进入获奖列表中，需要被学院认为达到了该范畴的最高卓越程度，否则不得获得学院奖（Academy Award）。销售量和大众流行是唱片商业的标尺，但它们不是学院的标尺。在这里，我们是将留声机唱片作为一种艺术形式来关注。如果唱片工业要发展，保持不下跌；如果它在自己的领域有更大的卓越追求；如果它要减少平庸，鼓励伟大，作为它的发言人，我们不能接受任何其他信条。

藏在这条宣告下的观点，明显等同于以一个守门人的姿态建构了围栏。对于起草此宣言，以及代表其趣味的人而言，那时的流行音乐，大多平庸而缺乏艺术性。具有讽刺意味的是，从那时候起，唱片行业生产已经发展壮大，但 NARAS 却落后于此，并致力维护一个过时的标准和不可靠的审美议程。

直到 1961 年，格莱美奖都没有设立任何摇滚乐奖项。最初仅 28 项奖，此后，奖项的数量每年增加，一个标志就是不仅类别扩增、市场细分，而且，尽管他们不情愿，但又无法阻挡学术奖扩大了原先的音乐标准。很多摇滚乐的先驱，在他们成功的高峰期不能获得荣誉，而不得不等待终身成就奖（Lifetime Achievement Award）。或因为他们少量曲目被推荐——例如，鲍勃·迪伦（Bob Dylan）在 1979 年因为《总得为某人服务》（“Gotta Serve Somebody”）收获了他的第一个奖项，这首歌表达了生命短暂及宗教激进主义情感。

摇滚乐不是唯一一个否定 NARAS 定义的音乐标准的音乐类型。从第一届得奖的 R&B (rhythm and blues) 音乐就已开始，但还是有许多类型主要倡导者一次又一次地被忽视。摩城 (Motown) 在 20 世纪 60 年代只获得一个格莱美奖项，直到 20 世纪 70 年代，史蒂夫·旺达 (Stevie Wonder) 多次获奖后，这个音乐类别才获得它应有的关注。一个音乐类型到它获得普遍成功之时，往往已经与其诞生之时相隔甚远。重金属乐 (Heavy metal) 在 1987 年第一次出现，大约二十年后才出现第一个获奖者杰思罗·塔尔 (Jethro Tull) ——作为乐队的领袖，一个吹长笛的，他所演奏的音乐很不像他代表的音乐类型。说唱乐在 1988 年获准进入格莱美奖，十年后才第一次出现在商业演出列表上。

机构明显健忘的部分原因，在于集团投票。对支持地方表演来说，集团意见已经超过了大众意见。20 世纪 60 年代中期的纳什维尔 (Nashville) 就是一个例子。1965 年，由他们决定投票的"安妮塔克尔歌手" (Anita Kerr Singers) 获得了"声乐组合的最佳表演"奖，而不是甲壳虫乐队 (The Beatles) 的《帮助》(*Help*)。尽管 NARAS 的成员意识到这个决定不合适，但他们并不承认这是一种因循守旧、排挤外人的倾向。华纳通讯 (Warner Communications) 的斯坦·考林 (Stan Coryn) 指出："当你在自己的俱乐部时，你不会对有很多无家可归的人感觉紧张。在这方面 NARAS 和一个乡村俱乐部类似" (quoted in Schipper, 1992, p. 43)。

总之，流行音乐在争论中而不是在协调中繁荣，因此，这不足为奇。NARAS 和格莱美奖与其他机构处境相同，要么被看成一个障碍，要么被认为无关紧要。然而，与《滚石》一样，NARAS 经获得的成就以及其机构本身，在大多数对流行音乐饱含热情的人们以及意识形态的关系中，扮演了一个重要的角色。尤其是他们体现了莎拉·桑顿 (Sarah Thornton) 所谓的"一个消极主流的妄想" (chimera of a negative mainstream)。他们提供建筑模块或标准，又可以随时抛弃，因为相比他们是什么来说，更重要的是他们表现了什么。如果说格莱美奖和 NARAS 的标准是刚性的，我们可以向流动的标准去努力。不可否认，获奖的历史充满了错失的机会和错误的决定。尽管如此，必须看到，格莱美奖说明了流行音乐一个标准的观念，但不是唯一可接受的标准的概念。我们所称的流动的变化，依然是特殊的或有限制性的。

无论是否拒绝 NARAS 或《滚石》的标准，我们都不应该将他们的认定与任何所谓的不诚实混淆。相反，将这些机构和流行音乐之间联系在一起的愤怒和激动会引起我们固定标准的冲突。流行音乐的存在，在于个人组织

共同表达对一个特殊的组合或者艺术家的钦佩。粉丝可能感觉不到他们的情感投资拥有任何机构的特征，然而当他们两个或三个聚在一起时，无论其成员是否喜欢，机构的某些方式已经存在。同时，这种需求不会威胁到粉丝忠诚的流动性，以及它带给流行音乐的固定性。无论是心血来潮，还是根深蒂固的信念导致娱乐业机构化的力量，都预示了没有任何奖项列表或杂志期数可以充分地衡量事实。

最后，正如格雷尔·马库斯（Greil Marcus）的提醒，无论何种形式的历史批判性地交战，都取决于我们“被愚弄的意愿：把一个想法想太远，在一个对象或场合上赌太多或太少，会使我们深陷其中甚至被卷走”。因此，他提倡的是“一个客观的平台，一个对过去、现在和未来而言，经过主观修整的客观平台”。根据他的观点，我们每个人对相应的事件都拥有自己的偶像观点，比如，名人堂、有价值的唱片或者流行音乐杂志唱片的标准应当如何被构建。因此，我的愿望是寻找到名人堂如何评价牛心上尉（Captain Beefheart）的地位，或者颁发约翰尼·吉他·沃森（Johny Guitar Watson）的“太空吉他”（1952）作为摇滚的主要形式，让我去创建一个情感路线图，使我的音乐经验有意义。其他人则有可能在追寻路线图所暗示的方向中，无助地迷了路。

正如我在本文的题词中说的那样，我们与流行音乐机构的关系现在是，将来仍然是复杂的、矛盾的。我们如格劳乔·马克斯（Groucho Marx）所言，拒绝任何会腐蚀我们个性的共性，同时我们不应该忽视如夏尔·波德莱尔坚称的，事实上每种快乐的形式都有其意义，不管那些欲望如何被误导。我们大家都跟着时髦鼓手的节奏跳舞，但我们的舞步总是有所不同。

参考文献

Becker，Howard S.（1982）Art Worlds. Berkeley：University of California Press.

Bourdieu，Pierre（1984）Distinction：a Social Critique of the Judgment of Taste，trans. Richard Nice. Cambridge，MA：Harvard University Press.

Christgau，Robert（1995）Institutionalized. Village Voice，24 January，pp. 63，66.

Draper，Robert（1990）Rolling Stone Magazine：the Uncensored Story. New York：Doubleday.

Frith，Simon（1991）Sound Effects：Youth，Leisure，and the Politics of Rock 'n' Roll. New York：Pantheon.

Marcus，Greil（1995）The Dustbin of History. Cambridge：Harvard University Press.

Negus，Keith（1992）Producing Pop：Culture and Conflict in the Popular Music Industry. London：Arnold.

Schipper，Henry（1992）Broken Record：the Inside Story of the Grammy Awards. New York：Birch Lane.

Thornton，Sarah（1996）Club Cultures：Music Media and Subcultural Capital. Middletown，CT：Wesleyan University Press.

5 政 治

罗宾·贝林格[①]
陆正兰 黄晓芸 译

我曾经好奇，雷鬼音乐（reggae）和嘻哈音乐（hip-hop）的流行是不是非裔特立尼达人的移民身份认同的符号？或者说，是否与特立尼达经济衰退导致的贫穷有关？

流行音乐中的“政治”通常被理解为“政治歌曲”，这一类的歌曲表达了对统治体制（比如说国家和经济系统）的服从或抗争。例如，国歌和许多广告歌曲就是通过音乐来强化爱国意识及标准化消费的。作为“反抗机器的愤怒”的政治歌曲则会令人想起各种形式的抗争。在这里，我想从正规的政治结构到日常生活中的权力关系这一过程来追溯政治这一定义，进而探讨在流行音乐中，是什么构成了政治斗争和流行音乐的政治意义。

社会中有一种关于政治的观点，即认为政治的进程主要是在国家政治机构和政治实践（比如说投票选举）中发生，其政治斗争的目标在于加强和改变政治结构。比如说，作为娱乐产业的一部分，大唱片公司控制着全球音乐的生产和流通，在获得经济利益外，这些公司通过生产音乐产品来加强他们的市场统治地位，以此获得政治利益。与此不同的是，独立唱片公司和非商业化的电台对大唱片公司控制音乐的情况持反对态度。一些人认为，通过控制音乐的生产方式，艺术家们能在更大限度上控制政治意义。最近，在我工作的大学电台，一位有政治头脑的年轻的流行音乐节目主持人，从当时正热播的节目中挑出一些 CD 来，说他不会播放这些有条形码的 CD。不论我们是欣赏此人坚定的反产业立场，还是觉得他的刻板令人不快，与文化的生产结构相比，流行音乐中的政治要复杂得多。

---

① 罗宾·贝林格（Robin Balliger），圣弗朗西斯科海湾电台广播节目主持人，流行音乐刊物撰稿人，参著有《开大音量：音乐的颠覆、抵抗与革命》（*Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*）。对流行音乐、特立尼达岛的身份问题以及知识产权保护立法的文化政治问题有独特研究。

例如，近期讨论的关于文化帝国主义的观点，即是一种文化生产的结构决定意义。文化帝国主义被看成是美国和欧洲对世界的一种统治——不仅通过公开的军事、政治、经济等方式，还通过教育、语言以及文化生产（比如音乐和音乐电视）来推广以欧美为中心的规范。一些理论家认为，如果中央集权式控制的文化生产支持了“第一世界”统治，那么在20世纪80年代，廉价的录音设备和录音技术的发展却使这种生产方式普遍化了，进而也带来了表达的民主化。这点普遍有益，因为更多的人都可以生产音乐了，唱片的增产也再生了与进步议程有联系的意识形态。

文化帝国主义和娱乐产业通过市场呈现出政治实践形式，成为政府干涉组成文化生产结构控制的另一种方式。政府通过文化政策培养起民族认同和共同的价值观，以此来保持社会联系。但文化政策也经常被高度质疑，因为单一民族国家在种族、阶层、宗教或政治意识形态的基础上通常缺少同质性。许多国家的一些音乐因为其中的政治内容受到禁止。美国的机构，如家长音乐资源中心（PMRC）就常常进行游说，因为明显的道德原因标示或禁止某些音乐。一个极端的例子，德国纳粹对雅利安文化的宣传，就被当作和基因工程一样重要的国家文化政策。然而，理论家们都倾向于这样的看法：政府和市场的力量在当今时代相互存在。

与这些结构性的观点相对照的是，一些理论家认为，政治不仅发生在正式的体制中，同时也出现在每天的活动中，而这些活动并没有特别标明为“政治”。例如，安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）的主宰权概念，打破了规则，只能通过纯粹的政治形式来制定的观念。按照他的观点，统治是渗透在整个社会进程中的。政治以这样的方式开放它的领域，意味着艺术或私人活动并不在政治活动之外，它们彼此较量并体现在这些活动中。然而，囊括所有的主宰权永远不会终结，因为对抗性的实践活动影响和形塑着霸权化的过程。因此葛兰西反对结构主义的决定论，他认为新的技术和由政府、娱乐产业操纵的控制结构，也会产生新的文化和政治反抗形式，这是一种关于文化斗争的辩证观点。

米歇尔·福柯（Michel Foucault）的“治理”（governmentality）理念详细说明了这些概念。与早期的君主对所管辖事项直接行使权力的形式不同，现代社会的“治理”发生在不正式的“管理”（management）中（包括教育和生活场所中对身体的训练）。现代资本社会中的参与，是通过民意或“自由意志”（free will）的内部活动，而不是强迫达成的。福柯也聚焦于再现政治，他认为日常生活中那些并不被认为是政治的因素往往政治化程度最高。因为是否算作政治，本身就已经是一种统治的策略。例如，在一些社会

中，流行音乐被认为是一种有力的社会力量。然而在西方，处于高雅文化和低俗文化的中间地带的流行音乐，被视为一种毫无意义的娱乐，因为它们的目的在于贬低通俗表达和政治内容。这个现象也被称为移植（naturalization），因为它在社会的统治力量的利益之中，呈现出一种普适的、不变的概念，它们不是政治体制在一个特定的历史时刻生产出来的，因而也很容易改变。

如果我们接受了政治这个概念的扩大——不仅包括政府和经济结构，同时也包含日常生活中的权力关系，那么在处理流行音乐的政治问题时，我们需要解决的就不仅是它在生产结构中的位置，也不仅是歌词的内容，还包括它的声音和在特定语境中的接受情况。我们最好从音乐作为一种嵌入权力关系的活动——而不是政治歌曲——这个视角来思考音乐和政治，这样做并不是要颠覆结构分析或对音乐的意义接受。这样的分析转移有政治上的危险，它可能使结构性的不平等失效：如果我们能自由地解释文本，那么为什么生产的控制依然那么重要？在我看来，全面地理解音乐中的政治，应该考虑文化生产的结构以及在特定的情景和时间中音乐的接受情况。在强调音乐政治与当代全球化关系之前，我先展示一些历史性的细节和例子。

大众文化

20 世纪，大众媒体的普及给音乐、政治和社会带来了意义深刻的改变。随着录音技术的出现，以及日益集中的娱乐产业对大多数音像生产的控制，许多政治学家担忧，大量生产的娱乐会成为国家的首要意识形态武器——想想乔治·奥威尔（George Orwell）在《1984》中所描绘的景象。其他的政治学家也认为，各种形式有潜力传播激进的思想，并在宣扬社会批判方面充当有力的工具。这种大量生产的音乐是否服务于统治利益，或音乐是否有可能包含激进的内容，在今天仍然有很大的争议。下文我将考察大众文化以及它与流行音乐的关系争论中的几个重要时刻。

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的文章《机械复制时代的艺术作品》（"The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"）（最早刊出于 1936 年），描述了摄影、电影以及录音是如何影响文化、知识和权力的。他认为，艺术的批量生产瓦解了稳定的观念和作品原有的"灵韵"（aura）。因为大量的复制品在再生产过程中改变了艺术的概念，人与对象的关系在时空上都变化了。比如说，在本雅明写作的那个年代，很多人都不再去音乐厅听古典音乐，他们能在自家客厅，能在任何时候听留声机。人们很少通过直

接的经验来了解这个世界，而是通过机械对现实的再现来了解。

法兰克福学派的本雅明、马克斯·霍克海默（Max Horkheimer）和特奥多·阿多诺（Theodor Adorno）对这些社会变化的意义做了重要考察。然而，他们认为，大众文化只能服从于保守的政治和主流经济利益。20世纪40年代早期，他们的思想受到了他们在德国经历大众媒体被高效利用（在纳粹的文化政策中被称为"扬声器"）的深刻影响。当他们在洛杉矶安顿下来后，这些思想家目睹了文化工业的出现以及它对大众塑造的作用。阿多诺认为，流行音乐通过标准化的节奏，将无产阶级塑造成一个机械的工人或消费者，以此服务于资本主义。讽刺的是，尽管阿多诺在政治上很激进，但他对流行音乐的轻视又让他成为古典音乐和高雅艺术的拥护者。

与之相反，本雅明认为艺术的可复制性，会阻碍资产阶级的高雅艺术观念，同时他会推动大众艺术的社会功能。他认为音乐在操纵听众的同时，也能给听众一个批判的位置。本雅明辩证的立场，是对霍克海默和阿多诺的决定论的纠正，因为他暗示了受众理论。根据受众理论，大众文化中受众并不是被动地接受信息，而是会对文化文本（比如说音乐）进行积极的解码，并且生产多种意义。另外，由于人们在主流文化中处于不同的关系中（种族、阶级、性别），从而以不同的方式理解信息，有时甚至站在传达的信息的对立面。强调大众文化生产的批评家被认为是"文化悲观主义者"，因为他们认为产业支配受众，然而受众理论家则被视作"文化乐观主义者"，因为受众能控制意义。

流行音乐在世界范围内成为一股有力的力量，似乎偏向本雅明的观点，即大众艺术能够成为抵抗的形式。在反殖民主义斗争和20世纪60年代的公民权利运动，以及20世纪70年代早期的反主流文化运动中，流行音乐起了重要作用。在许多例子中，比如说吉尔·斯科特·贺隆（Gil Scott Heron）《电视不会播报这次革命》（*The Revolution Will Not Be Televised*）和鲍勃·马利（Bob Marley）的《为你的权利站起来》（*Stand Up for Your Rights*）激励了广泛的政治战线以及不同地域的人们。而韵律诗是非裔美国人长期音乐斗争历史中的一部分，在20世纪80年代，说唱乐作为一种大众艺术形式出现。明显的政治歌曲比如说公敌乐队的《与权力斗争》（"Fight the Power"）销量百万，因为他们的反种族主义立场与全世界的人产生了共鸣。比提供一种声音更重要的是，大众政治音乐加强了团结，成为一种被压迫的人认识彼此的工具，增强了他们的归属感。

上述提到的歌曲拥有政治力量，并不是因为他们有政治性的歌词，而是因为音乐在特定的斗争环境中被接受。为了解释政治意义是怎样随着环境而

变化的，回想那些曾经让一代人充满激进的动力的歌曲标志，便能理解。比如，最近被英国保守党所用的约翰·列依（John Lennon）的《想象》（*Imagine*）。艾伦·金斯伯格（Allen Ginsberg）的形象给盖璞（Gap）的广告增添了反主流文化的时尚元素，MTV 这样的大众文化以“地下”（underground）标签来推销自己。此外，虽然大众政治音乐的力量不可否认，但一些人认为，当激进的音乐家得到大众认可时，实际上意味着他们选择性地合作，或者被他们所反抗的机构招安了。一旦艺术家卖出他们作品时，娱乐产业就会将它变成金钱，而不管所表达的信息是什么，哪怕是激进的音乐家，也落入了一个更加深广的问题系统中。这些对大众文化持消极观点的人，让人们觉得文化抵抗唯一可能存在的场所，只能是社会的边缘地带了。

亚文化和政治认同

承袭葛兰西的思想，即文化上受到马克思主义者的影响，比如 E. P. 汤普森（E. P. Thompson）和雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams），英国文化研究于 20 世纪 70 年代开始了早期分析政治控制的进程。简单地说，如下这些问题激发了许多学者的思考：如果资本主义剥削大部分人群，为什么人们不反抗？难道统治体制已经发展出一套技术，来控制人们对它的忠诚，甚至当它远远超出个人“客观”的利益？或者说，也许人们正在抵制这一体制，但不是通过明显的政治方式？这些问题让斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）和其他学者格外注意到再生产中的文化习俗或阶层关系的瓦解。同样，许多问题都会围绕着种族、性别展开，特别是在美国，因为学者们通过政治认同来聚焦文化反抗。

英国文化研究集中于战后的英国，媒体是如何作为一个重要的国家意识形态工具起作用的。他们的研究对不断形成的音乐亚文化团体表现出浓厚的兴趣。诸如阿飞青年（Teds）、摩登族（Mods）、光头党（Skinheads）等。研究者发现，这些团体创造出的场景，为新的社会空间与主流价值观对立提供了一种途径。一方面，一些青年亚文化在反抗工人阶级文化，另一方面拒绝中产阶级理念，实际上又加强了工人阶级的价值观，从而不断巩固工人阶级的附属地位。之后在一些亚文化中，例如朋克、女权朋克，它们通过“自己做”的方式，在音乐方面表现出反霸权主义的思想，它们拒绝由舞台、杂志和地下网络支持的占统治地位的价值观和性别标准。然而，亚文化批判分析认为，这些文化是通过亚文化的资本积累来再现主流价值观，并不是社会结构中的简单对立。黑人、墨西哥裔美国人和亚洲文化批判显示，这些音乐

及其表现的文化，都是被压迫群体构造社群、保存集体记忆、讲述移民社群的方式。在政治歌词之外，创造一个被音乐定义的空间，用来抵制统治的现世和空间秩序。在这一方面，女性主义批判为这一思路做出了一个重大贡献，因为这些批评家认为，在文化意义上，社会文化活动为女性提供了一个可替代主体被体现的场所。相反的体裁（例如说唱乐或朋克）需要一个细致的、融入语境的分析，因为这些“体裁”通常会抵制一些主流形式，同时会加强其他意识，例如男性主导意识。

自从成年后，我就一直潜心于亚文化音乐活动，我的个人经历可以用来详细说明相关的一些想法。在音乐学校，我致力学习即兴音乐（当代古典音乐和自由爵士），我完全相信先锋音乐只存在于社会的边缘。这些音乐被官方定义为“噪音”（noise），明显卖不出去。1978 年，当我听到性手枪乐队（Sex Pistols）的音乐，被他们的能量和“放肆的政治”（in-your face politics）激励，我离开了学校，丢掉长笛，开始在另类舞台上演奏电子贝司。但不久后我观察到亚文化边缘化的进程：即使亚文化的装扮和语言元素也会被重新包装，并且作为一种后世界末日的高端时尚和数字朋克娱乐出售。对我来说，这种风格的音乐衰落于 1982 年。在大学的录音室里，我也看见了作为一个对立者的“另类”向一个营销者的“另类”转变：大学的录音室变成了一个为大唱片公司培育 A&R（艺人和节目单）的农场学校。

在那时，双声运动（two-tone movement）以及“世界音乐”（world music）正在出现。它强调反种族主义，以此作为对 20 世纪 80 年代保守政治环境的回应。受非洲节奏音乐和尼日利亚音乐家费拉·库蒂（Fela Kuli）激进的政治影响，我组建了一个原创的、多种族的乐队。“世界节奏”（world beat）运动有一种理想主义色彩，但在政治上却很幼稚。作为大众文化的策略，只是为了颠覆种族主义者和保守的言论。世界节奏后来被攻击的原因在于，从“文化帝国主义”走向了“麦迪逊大道上的马克思主义”（Madison Avenue Marxism）（因为我们以流行音乐的形式来进行激进的政治活动）。其中的一些批评值得倾听，但是我主张一种富有同情心的解读，即世界节奏公然对抗了撒切尔和里根时代的保守政治、“文化战争”、艾滋病批评包围下的同性恋的恐惧以及中美洲的隐蔽战争。

借鉴这些经验，我成为一个多样化的艺术家和音乐家团体中的一员，开始一个新的计划。秉持着反资本主义的立场和亚文化的、“自己做”的态度，我们建立了“Komotion”，那是一个在旧金山的另类文化中心。我是“Komotion”活动项目的指导，负责表演场地、艺术画廊以及国际发行的“声音杂志”。“Komotion”的事务还包括中东和非洲以及另类音乐之夜，包

括旅行音乐家查巴旺巴（Chumbawamba）、“Zvuki Mu”（俄罗斯的“日常英雄”乐队）、约翰·特鲁戴尔（John Trudell）、哈基姆·贝（Hakim Bay）等。我们用大量的经济收入来支持慈善厨房、环境保护组织团体、倾毁的妇女避难所以及像莱纳德·佩尔蒂埃（Lenord Peltier）这样的美国政治犯，并以此来提升我们的知名度。“Komotion”还有一个支持教育项目的录音棚，比如，为中学生表演的一个关于环境种族主义的“生态说唱乐”（eco-rap）录音。作为一个集体，我们致力创造一个有生命力且对表演者和观众安全的环境。但最终，由于一些许可上的违规，持续了十年的“Komotiom”还是关闭了。建立或取消条形码是为了保护公众而设计出来的，但这也是文化控制和政治表达的一种方式。我在20世纪90年代初又回到毕业的学校，继续深入我对音乐作为一种政治力量的研究，尤其在全球资本主义变化形势的背景之下。

全球化

正如上述讨论，许多对流行音乐的批评都认为，从生产观点看，音乐有稳定的政治内容。坦率地说，在这样的批评里，暗示了“大即坏，小即好”，因为“大”代表统治，“小”代表抵制。同样的观点，西方统治了较弱小的国家文化，这提供了一个文化统治和抵制的空间维度。然而，随着政治经济和媒体的全球化程度加深，这种观点开始遭到质疑。

就像瓦尔特·本雅明在20世纪前半叶描述的媒介技术的效果一样，来自不同学科的学者最近提出，技术的进步深刻影响了我们与世界的关系。关于全球化的定义，有着许多相互矛盾的争议。最普遍的理论始于20世纪70年代，资本主义生产和媒介技术的变化，打乱了欧洲帝国主义在过去500年中心对边缘的权力关系。与其说西方是固定的财富、权力和意识形态的中心，不如说数国参与的集团在互联网上扩张直至全球。非西方国家日益挑战西方的经济、政治和文化权力。第一世界的非工业化，在西方世界一些地区创造出了类似第三世界的情形。新的劳动力的国际分区加速了人们的迁移，分裂了文化和地域。迅猛发展的多国媒体影响着我们关于距离、时间的认知。

全球化的影响迫使我们重新考虑文化帝国主义和国家本土文化的概念。在西方，普遍认为，即使我们的文化已经被大众文化产业摧毁，真正的本土文化仍存在于第三世界。然而在全球化中，本土的文化生产变得更加商业化，或越来越有益于一个特定阶层（甚至是较少被工业化的地区）。当一个

群体的大部分被它的文化表现和利益排除，那由什么来构成一个社群呢？

乔治·里皮西兹（George Lipsitz）曾认为，伴着相似类型的严格紧缩和世界范围内的不平等，跨国文化生产也许会在受侵害的社群中促进多边对话。这就引出了一个有趣的问题，物质文化和政治形势的关系改变的问题。由于种种原因，不同地方的音乐被不同地方的音乐家和观众所接受，这就说明音乐的政治并不与一个地方、种族认同或国家起源密切有关。音乐流通和对话的新技术，比如像网络，为分散在各地的听众创造了虚拟的音乐社群（但由于数字技术很容易被复制，国家被国际法律限制要求加强版权保护，例如，中国最近关掉了十二家私人CD工厂）。

同时，劳动力的大规模迁移也使世界各地的人群前所未有地接近，而音乐对于不同背景的人经常发挥一种元语言的作用。在这些情形中，流行音乐作为一种有意义的跨国对话，能够告诉我们大量在特别的地方生活的人们的变化状况。新的结合不仅基于通过音乐获得的归属感，还基于被全球资本主义重置的人和社会经济图景。最后，当一些人迅速地庆祝宰制权的衰落（比如，英国文化作为整体的白种人文化）时，混合的身份也许能遮掩实质上的种族暴力，而音乐的混合动力，为一个不断要求新奇的市场提供新的消费场所。

案例研究：情歌中的政治

在加勒比，表意文化是反奴隶制、反殖民主义斗争的核心要素，但全球化如何影响音乐政治？我将通过对特立尼达和多巴哥，这个过去被多种族殖民且被媒体浸透的城市做研究，试图了解流行音乐的类型（包括本土和外国）是如何映射不同种族和阶层的；通过对流行音乐的消费来分析社会各分支，并了解社群和议程是怎样被改变的。国外的音乐如雷鬼乐和说唱乐，在特立尼达都非常流行。我想知道，雷鬼乐和嘻哈音乐的流行是以什么样的方式标识着非裔特立尼达人的移民身份认同，或者说，音乐的流行是否与非裔特立尼达的经济衰退所导致的贫穷有关。这是否说明一个民族文化形式的无效，比如说卡里索普音乐就证明了美国文化帝国主义和最近的MTV引入的影响。或者说，外国音乐的本土化（包括言说、姿势、意识形态和服饰）是对统治文化及日益压迫人民的政策控诉的一种方式吗？

下面，我将讨论这个研究的一小部分，它聚焦美国节奏和蓝调民谣［在特立尼达的年轻妇女中被称为“慢曲”（slows）］的流行。民谣在非裔美国人和妇女中间流行，对这种音乐的批评很少，民谣经常被忽略，它被看作大

众分化的一种形式，或作为精神食粮受到谴责。就像安娜西德·卡萨比安在本书第九个关键词“流行”中说的那样，这种忽略也许是因为批评家只是在歌词中寻找政治内容，而不是像爱情歌曲那样在听众的生活中来定位音乐。我的方式是在社会背景中分析大众音乐，批判地研究其流行。

在特立尼达，音乐消费是按民族和阶层高度分化的，但是我了解到“慢曲”在工人阶级和贫穷的年轻妇女中非常流行，而且不论种族。重要的是，这些歌曲对于处于社会分崩状态和家庭暴力中的妇女很有意义。20 世纪 80 年代中期以来，经济衰落对特立尼达的年轻人和妇女打击尤其严重，世界银行报告将其定义为“新的贫穷”。宏观经济压力迫使家庭环境中的暴力表达的产生，体系中抽象的暴力直接体现在家庭关系中，甚至还有难以置信的残忍，特别是那些丢掉工作的人群，就像被阉割了一样。在原先隐秘的私人领域中，妇女从何处得到安全感和安慰？下面的采访来自于四个年轻妇女，她们讲述了“慢曲”是如何帮助她们度过困难时刻的。

> “有时音乐是唯一能依靠的东西，它不会争论。”
>
> “当我觉得沮丧的时候我就听‘慢曲’，音乐在我生活的特定时刻非常重要，让我继续往前，振作精神。”
>
> “‘慢曲’是我最喜欢的音乐，我最喜欢席琳·迪翁（Celine Dion）、玛丽亚·凯莉（Mariah Garey）、惠特尼·休斯顿（Whitney Houston），我喜欢触动人心的意义，让你思考，帮助你放松，我喜欢 R. 凯利的《我相信我能飞》（“I Believe I can Fly”）和席琳·迪翁最近的《孤单一人》（“All by Myself”）。我试着理解这些歌词，把它们写下来，慢慢地播放，一遍又一遍，大多数女人喜欢听‘慢曲’，某些男人也喜欢。”
>
> “有时我陷进一种情绪里，比如说垂头丧气，我就会打开录音机，有一首歌总会让我开心起来，我喜欢 R. 凯利，‘男孩对男人’乐队（*Boyz II Men*）。大多数音乐家都是根据现实或真实发生在他们身上的故事唱歌，而这些故事同时也可能发生在你身上，他们有一条线索能把事情说得更好。”

对于这些年轻妇女来说，“慢曲”在异域商品中必不可少，它们是救生索。随着犯罪和社会不安定因素的增加，这些音乐代表着一种持续且可靠的安全，从对听众的采访中，我了解到妇女将一些女性歌手视为同龄人的可靠声音，她们对这些女歌手的信任尤甚于亲友。大部分慰藉的效果，由音乐的音质、柔和的音调和节奏，通过复杂的弦乐、渐渐升高的声线、嗓音的纹理

生发出来，它们使紧张情绪得以释放。利用地理和音乐的语言，“慢曲”同时创造出一个“慰藉的空间”（soothing space），就像卧室变成暂时的避难所，以此反抗着凶猛的社会攻击。

然而，有的人可能会提出这些歌曲实际上是默认牺牲和挫败的。有一篇文本分析提出，“慢曲”很少涉及挫败，相反，在高度社会经济化和对女性性别压迫的时期，反而培养起女性的权力。与许多流行音乐类型中的男性歌手夸张的虚张声势相反，在“慢曲”中，权力位置是倒置的：男性在爱情中很脆弱，一个女性的爱对于男性的完整来说必不可少。而女性却有权力赠予爱、原谅或对男性造成情感创伤。在“慢曲”中，男性歌手性别上的自豪感通常是以这样一种形式出现，即强调一个男人取悦女人的能力。与说唱乐和重摇滚相反，女人不再是男人愉悦的一个对象。

并不是所有的时刻都具有革命性，即使应该是这样。“演说斗争”（speaking struggle）方式依赖于社会和历史背景。对于我来说，“慢曲”是全球化基本矛盾的表征，由于压迫的本源变得更加复杂、分散，不能定位，因而，人们更直接地在物质上、情绪上和亲密的空间中受到压迫。作为回应，“慢曲”建造了一个慰藉人心的世界。在这个世界中，私人关系体现出关怀、长久的支持及爱。“慢曲”在个人和社会之外，提供了一个依靠，在危难时刻，鼓励人们存活下去，这种经历，许多人都有体验。

上面是我简单对“慢曲”的讨论，显示流行音乐是如何标识新的意义、身份认同以及全球化中过程中听众的斗争。在国际层面上，我们将结构调整政策管理的暴力与具体的性别，以及私人领域中个人经历中的暴力联系起来，将政治与音乐消费的意义置于群体参与者中。流行音乐的意义经常是多元且有争议的，国外大众音乐对于这个特定时空生活的妇女来说变得有意义。在全球资本主义化中，随着社会文化和政治空间的干预，保持持续性的大都会优势的文化生产非常重要。与其迫使流行音乐进入抵制或统治一个预定义的政治，还不如通过对流行音乐消费的背景分析，帮助定义特定历史时刻的“政治”。

结　论

从参加一场有上千人尖叫的音乐会的兴奋，到昏暗的午夜俱乐部慢舞的亲密，或一个人在房间听音乐，流行音乐是一个在特定的社会图景中获得意义的复杂活动。从脱离语境的歌词分析来理解流行音乐的政治也许会走入误区。语词和声音的撞击或音乐中的噪音作为信息（正如戴维·布莱克特在本

书第十个关键词“音乐”中讨论到的作为一种对抗的社会噪音）时，音乐中的“政治”才能不断地起作用。流行音乐在社会主流关系的再生产中运作，或是被不同的听众社群重新解读和占有。比如说，俱乐部音乐在阶层、民族或性别群体中流行，它也许会被理解为无趣，对另一些人则是商业化的娱乐或在舞池中愉悦的放松。而当它流通至国际上，它也许会被理解为是一种西方的衰落和反抗政府的自由的象征。

总而言之，音乐活动作为政治活动，在历史性构建中嵌入了权力关系，政治并不是简单地通过压迫、意识形态或政治机制发生的，它还会贯穿于非正式的社会化进程中。因此，非正式的政治手段，比如说像音乐这样的文化活动，也能够用来抵制统治。意义并不仅存在于音乐文本本身，还存在于音乐与社会之间的结合中。情境是关键，因为音乐被不同的社会群体在不同的时空被消费，其中的政治意义也会被彻底改变。由于音乐政治体现的斗争是主体生产实践在特定的情境、时间、节奏和声音中获得意义的，因此，集体空间可以证明它的存在，并且体现出与主流社会对立的态度。最后，将音乐政治放在一个变化的世界体系中来考量很重要，因为，这个体系拥有着这样一些特点：跨国劳动力、文化流动的增强，空间不平等的稳定性被打破，以及日常生活高度商业化和政治化。

参考文献

Attali, Jacques (1977) Noise: the Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Benjamin, Walter (1969) The work of art in the age of mechanical reproduction. In Illuminations, trans. Harry Zohn. New York: Schocken, pp. 217−251.

Garofalo, Reebee (eds) (1992) Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements. Boston: South End Gilroy, Paul (1994) "After the love has gone": bio-politics and etho-poetics in the black public sphere. Public Culture, 7, 49−76.

Hall, Stuart and Jefferson, Tony (eds) (1976) Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain. London: Harper.

Lipsitz, George (1994) Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place. London: Verso.

Martin, Linda and Segrave, Kerry (1993) Anti-Rock: the Opposition to Rock 'n' Roll. New York: Da Capo.

Ross, Andrew and Rose, Tricia (eds) (1994) Microphone Friends: Youth Music and Youth Culture. New York: Routledge.

Sakolsky, Ron and Wei-Han Ho, Fred (eds) (1995) Sounding Off! Music as Subver-

sion//Resistance/Revolution. New York: Autonomedia.

Sharma, Sanjay, Hutnyk, John, and Sharma, Ashwani (eds) (1996) Dis-orienting Rhythms: the Politics of the New Asian Dance Music. London: Zed Books.

Valentine, Gill (1995) Creating transgressive space: the music of kdlang. Transactions of the Institute of British Geographers, 20 (4), 475—85.

6 种 族

罗塞尔 A. 波特[①]
杨婉婷 译

嘻哈强节奏（hip-hop backbeats）支持了多种类型的歌手，从布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）到辛尼德·奥康娜（Sinead O'Connor），而数字采样技术则跨入了更出乎意料的领域。

导 论

在流行音乐史上，也许没有什么比定义种族这个概念更让人为难了。从20世纪20年代的"种族唱片"（race records）到80年代说唱音乐的政治接受，种族既是名片又是外卡，既吸引又排斥，既是本质也是构成部分。流行音乐的历史及其当代形式的研究完全不能忽略种族这一事项，然而实际情况是：不论在音乐工业话语下的产消模式内，还是在音乐圈内部的自我批评中，"种族"（race）一直处于被忽略的境地。流行音乐呼唤并构建种族身份和历史的"马赛克式图景"。种族和身份，并不像一些人的观点，它并非简单的本质分析，二者的关系变幻莫测。正如"黑人音乐"（Black music）总能吸引到白人观众，而且也确实从白人的音乐传统中汲取养料。

即使求助于音乐人和音乐评论家，也没有办法检验所谓"纯然的原创"，当然这不能阻止人们去努力尝试。无论是阿米里·巴卡拉（Amiri Bakara）的非洲爵士乐谱系，还是安德鲁·罗斯（Andrew Ross）对文化不确定性的后现代颂扬，对音乐的文化原真性问题，他们都做了大量的变革性尝试，来减少直白的种族激进主义或政治性讽刺的拼凑。商业音乐特定的历史背景、消费型的文化政治以及引人质疑的技术进步是这个问题的源头。在介入音乐

---

① 拉塞尔 A. 波特（Russell A. Potter）执教于罗德岛州大学。代表著作有《本土大观：嘻哈音乐和后现代的政治》（*Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, 1995）。参加了《节奏映像》（*Mapping the Beat*, 1997）、《剑桥摇滚音乐和流行音乐指南》（*The Cambridge Companion to Rock and Pop*）写作。

空间的主体性过程中，每个听者都建构自己独特的历史谱系。下面我从梳理的第一张谱系图和其中的问题开始讲起。

在旧木箱中海淘

1977年，我17岁，一个朋友和我说起他心目中最棒的蓝调吉他手，名叫布兰德·布雷克（Bland Blake），他建议我去听几张这个人的专辑。朋友飞快地弹了一段低音线上的切分，做了个鬼脸，说道："这段有点像他的风格，比他好。"我试着去模仿那段即兴重复段，但没能恰如其分地掌握时机。不久我去了当地的唱片店，寻找那位似乎默默无闻的吉他天才。连锁店里好像没人听说过他，甚至在时髦的独立唱片店，杰斯罗·塔尔（Jethro Tull）和杰夫·贝克（Jeff Beck）的专辑与水烟筒、烟斗、黑乎乎的海报挤在同一个架子上面。历经千辛万苦，我终于找到了一家有吉他天才专辑的店，位于小镇的另一边，是这儿第一家大型的音乐百货商店。我颠簸了一个多小时，转了两趟车才找到。在仓库的角落里，我发现了一架子闻所未闻的歌手的专辑，像乔治亚·汤姆（Georgia Tom）、维多利亚·斯皮维（Victoria Spivey）、比格·玛贝尔（Big Maybelle）、孙·豪斯（Son House）等。其中大部分是把老78转的原版唱片重组后发行的合辑，后面还标着像比奥格拉夫（Biograph）、亚祖（Yazoo）、道克门特（Document）等一连串让人费解的唱片名。唱片封面用的是黑白老照片，上面是身着深色西装，系带皮鞋的黑人男女，头戴毡帽，摆出压低帽檐的造型。那些艺人似乎都只有一张小照片，出现在他们每张专辑的封面上。有些专辑封面比如波·卡特［Bo Carter，那首令人痴迷的《果篮中的香蕉》（"Banana in your Fruit Basket"）的创作者］的那张，制作得很粗糙，焦点也是虚的。他们留下的唯一照片，可能是用旧式拍立得照出的小照片。唱片都是20世纪20、30、40年代的，几乎每张原版唱片听来都满是用钢丝球刷不粘锅一般可怕的杂音。刻盘的杂音剥夺了音乐表面的柔滑质感，而几段反复乐节使听者头脑发胀。我选了几张布兰德·布雷克的盘，很快回到家里，《黑狗布鲁斯》（"Black Dog Blues"）、《枯骨鬼步舞》（"Dry Bone Shuffle"）、《哈德·普申爸爸》（"Hard Pushin Papa"）和《快速布鲁斯2号》（"Too Tight Blues #2"）等等古怪的声音从我的"Realistic"音响里放了出来。

我细细品读那些唱片内页说明，这是由一些乐迷和一些收藏这些老唱片的行家写的。我了解到了一种叫"种族唱片"的东西，它再现了一些音乐史上唱片和听众还有种族之别的时代的古老乐章。现在终究是20世纪70年

代，我和朋友听到的各式音乐创作也并未严明地区隔种族界线。我们听得比较多，同时也是很受大众追捧的歌手包括乔尼·米切尔（Joni Mitchell）、史蒂夫·旺达（Stevie Wonder）、杰斯罗·塔尔（Jethro Tull）、艾瑞莎·富兰克林（Aretha Franklin），虽然“种族”没能和听众产生接近“一对一”的心理连接，但也确实是这些人的音乐风格和个性中的重要元素。毫无疑问，这和当时无线电广播的流行有关，因为你能听到上述所有甚至更多的音乐人的创作。每个人从收音机里哪怕仅能收听到一个频道，哪怕只是随便听个半小时，也能听到诸如埃里克·科拉普顿（Eric Clapton）、艾萨克·海耶斯（Isaac Hayes）、“指针姐妹”（Pointer Sister）和杰克逊·布朗（Jackson Brown）等各个音乐人的作品。但这也是我的一个朋友和我都认同的观念，种族平等和社会公正的前景甚好，在某种程度上，这些激烈、错综复杂的音乐上的交流影响塑造了我们的耳朵，激动了我们的心灵。一列火车即将到来，不论行驶的路上是否伴着柯蒂斯·梅菲尔德（Curtis Mayfield）或者罗德·斯图尔特（Rod Stewart）的音乐，我们都愿意登上这趟车。“种族唱片”就像种族隔离的学校和黑人联盟一样，在全球视野下它早已是过去式，或许在不久后残存也将完全消失。

种族与流行音乐市场

艾伦·弗雷德（Alan Freed）解放了电波，正如林肯解放了黑奴。

——国民公敌成员查克·D

过去和现在的状况相比确实大有出入，唱片业和种族这两者的关系史经历了漫长而复杂的过程，很难被简要地概括出来。尽管如此，它的关键点早已不是秘密。下面这则充满传奇色彩的故事：1920年8月10号，当玛米·史密斯（Mamie Smith）带着她的爵士猎犬乐队（Jazz Hounds）录下那首《疯狂布鲁斯》（“Crazy Blues”）时，甚至她的唱片公司也没预料到这张专辑会大卖，这也说得通，毕竟能有多少黑人买得起手摇留声机？但当这张唱片的销量持续走高，首次突破了百万大关时，先前的逻辑就不攻自破了。当时唱片公司并没考虑到这种可能，即白人也会买布鲁斯音乐（而他们确实买了这唱片）。唱片公司只是发现了黑人的乐迷比他们预先设想的要多得多，那时主要的唱片公司包括：美国无线电广播公司（RCA）、派拉蒙（Paramount）、哥伦比亚（Columbia）。他们以旗下不同的乐手各自覆盖了种族音乐领域，然后发行相关的出版物和报刊，比如《克利夫兰日报》（*Cleveland*

Call)、《铂尔曼大众评论》(*Pullman Poters' Review*)、《芝加哥守护者》(Chicago Defender)等，通过上述方式他们可以吸引到黑人消费者。几年后，唱片公司沿着相似的路线开拓了东南部和西部的音乐市场，发展出了“山地人”和“墨西哥人”的唱片类型，根据特定的受众，把这两种品牌作为宣传重点。

接下来的三十年甚至更长的时间，也会大致保持同样的情形。虽然也有白种音乐人创作的爵士乐，但与唱片的主流大环境相分裂。音乐上的种族隔阂反映也放大了历史上存在的剧院和杂技场的差异。不可否认的是，黑人音乐形式在商业音乐的发展史上催生了专辑热卖，但当时这种看法被安静地掩藏在一堵巨大的黑色胶木墙后，藏在带有彩带花饰的棕色牛皮纸包裹中，被陈旧的划分世界的方式所裹挟。唱片公司把黑人乐手包装成穿着花哨艳丽服饰的吟游歌手，或者是带着草帽，用水壶啜饮非法私酿酒的乡下人。其实乐迷对这种包装形式作何反应，唱片公司既不知晓也不关心，潜在听众喜欢才是最关键的，商业音乐在很大程度上仍受制于自上而下的营销视角。听众的痴迷取代了过去实际的市场调研的地位。迄今为止，没有人有理由怀疑这一推断，听众买账确实带来了相当大的实际利益。

直到 20 世纪 50 年代，这一体系开始遭遇危机。很多事情在战后繁荣阶段都发生了极大的变化。大量的黑人和白人青少年对他们父母那一代的观念丧失了兴趣，对新生事物充满狂热。新的社群和产业逐渐兴起，退伍军人法案也随即出台。这些改变在一定程度上提升了人们的生活水平，创造了数量上日益庞大的音乐听众群。更多的改变发生在社会阶层和地区问题上。战后一代跨越了边界，重整方向，把音乐活动引向它如其所是的位置。黑人中产阶级的数量日益增长，他们拥有自己的无线电台，比如孟菲斯的 WDIA，由女王玛莎·珍(Martha Jean)和鲁弗斯·托马斯(Rufus Thomas)主持。与此同时，那些所谓的“白人电台”开始调侃某些有意模仿黑人的话语方式的白人 DJ。无线电广播(以及后来的电视)是当时的人未曾料想的营销方式，其打破社群界限的力量十分强大。克利夫兰的艾伦·弗雷德(Alan Freed)就是这样一个颠覆无线电现场直播的 DJ 新星。

弗雷德是克利夫兰的 WJW 无线电台的 DJ，他经常为黑人听众放一些 R&B 音乐。和孟菲斯的 WDIA 所不同的是，WJW 并没有把黑人听众和广告商当作特定的目标受众，也不是只在午夜档播放 R&B 音乐。随着 20 世纪 50 年代的到来，黑人和白人听众在很大程度上达成了共识，但直到 1952 年，少数人才意识到这种看似零散的音乐播放方式吸引了大量听众，甚至有可能比常规的白天档节目吸引更多听众。弗雷德自己因他广播中所用的“月

亮狗”（Moondog）一名为人所知，他对自己的粉丝数量也没有什么概念。1952年的3月，他决定在克利夫兰组织一场R&B音乐会。开始他主要担心能不能卖足够的票来抵场地租金。这是默默无闻的“月亮狗加冕舞会”，招贴海报上写着“糟糕舞会之最”。3月21号当天，大概8点钟左右，第一波粉丝出现了，弗雷德很庆幸大部分票已经提前卖完。人群中大部分是黑人（但一些音乐史研究人虚构说大部分是白人），他们中的大多数都在弗雷德的电台秀中听到了他要组织音乐会的消息（除了海报招贴，电台是这场集会唯一的宣传渠道）。一个小时过后，数百名没有入场券的粉丝开始围在入口处，弗雷德这时才意识到情况有些棘手。在克利夫兰这样一个实行种族隔离制的城市，受“大移民”（Great Migration）的影响，黑人数量大幅增加，一大波黑人让现场的白人警察十分紧张，是要发生暴乱了吗？大约九点半的时候，人群（此时已经超过了6 000人）从场地的4个入口涌入，直接无视门口已经吓呆了的售票员，警察们开始请求支援。一阵紧张和胶着过后，场地的负荷远远超过了它所能容纳的人数（这还只是在第一首歌表演过后），最终警察叫停了音乐会，命令大家都出去，整个过程大概持续了几个小时。

这场演奏会在音乐史上通常被尊为第一场摇滚音乐会，大概是由于弗雷德是第一人用“Rock ‘n’ roll”这个说法来描述那些他所播放的快节奏的R&B音乐。但大多数情况下，它只是被当作另一场R&B音乐会罢了，因为它并没有在黑人的无线电台上做宣传，也没有在黑人的演出场地举办。后来弗雷德被一些非洲中心主义的音乐批评家控诉，称其帮助挪用黑人音乐资源，重新包装后又售卖给白人听众。但在1952年，弗雷德的听众大多仍是黑人，他并没有有意吸引白人听众。直到后来，弗雷德确实打算从这个令黑人和白人都十分狂热的市场中牟利，可此时想到这一招的也不只他一个人了。那时的唱片公司也意识到R&B专辑不仅能卖给黑人听众。他们通过一系列策略从那些发行R&B专辑的小型唱片公司中抽取利益，大型唱片公司开始自己签约R&B乐手，或实行自己独有的推广模式。行业杂志《公告牌》（*Billboard*）反映了这一变化，首先将榜单上的“种族唱片”一类替换成“R&B”，最终，在1963年，剔除了R&B的排行榜。自此，R&B从理论上已经完全融入了流行音乐中。

然而，R&B榜单在沉寂了两年后又再次回归，部分趋势延续至今，呈现在不同音乐类型的独立榜单中。结果是唱片公司竞相发行R&B专辑，想要争得独立的榜单，由此其销量才有可能在风云变化的音乐商业市场中突围。而就在那时发生了所谓的“英伦入侵”（British Invasion），它否认R&B专辑打榜的地位。而且十分反讽的是“英伦入侵”的浪潮是由模仿和

追随利特尔·理查德（Little Richard）、博·迪德利（Bo Diddley）、穆迪·沃特斯（Muddy Waters）等人的乐队所引发的（尽管今天的美国人患了典型的文化失忆症，把摇滚当成无种族差别的音乐）。追随的乐队也没有丢掉这些发起者的R&B风格，与其姐妹体裁“都市现代音乐”（Urban Contemporary）一道推动了无线电台的形成。大多数主流的唱片公司仍然按照这些界限划分市场，发掘和训练艺人，R&B依旧是文化产业的一个类型。

市场中的后现代性

到了20世纪90年代末，新的国家和时代精神告诉我们，种族作为类别的概念已被远远地超越，没有必要再把它当成一个意义复杂的问题。事实上这种做法会让我们变成激进的左派分子，而无法适应后种族时代的现实。然而奇怪的是，当下同样是音乐类别种族化加剧的时代。“都市现代音乐”、R&B和拉丁音乐在电台、唱片店以及目标市场中占据了主导地位。无论在现实中他们处在怎样被忽略的地位，也会被标识为独立的群体，吸引到稳定的听众群。然而，如果在微观市场，种族化的产业分类（产业如今几乎已经被三四个公司全盘掌控）和文化批评之间存在一个不言而喻的共性的话，那就是所有分类都不是一成不变的。

当音乐统计机制引入时，这一点体现得尤为显著。音乐统计用有代表性的连锁商店收银机上真实的数据取代了半虚构的销量评估时，才发现R&B和嘻哈音乐的销售额远远超出了预估，且大部分销量是走郊区商场和连锁商店一线的，说明购买者大多是白人。而且随着艺术家和听众中说外语人的比重越来越大，用绝对的差异概念越来越难估计销量的成败。阿帕切·印第安（Apache Indian）在英国居住时，将巴基斯坦的班格拉舞曲和牙买加的舞曲以及美国的R&B混合起来；英格玛的合成音乐融合了格里高利圣咏、南美部落的宗教歌曲，再配以机器生成的鼓点；刘索拉（Liu Sola）的《蓝调在东方》（“Blues in the East”）在爵士和蓝调中加入了古筝演奏和梆子。这些人的音乐和作品究竟要如何评价呢？随着一系列“异项艺术家”的涌现，不再存在足够宽泛的类属能精准地将其定位，也不存在一个足够小的类别可以占据市场前沿。过去的唱片业一直通过划分听众群来征服乐迷，现在他们似乎迷失在错综的十字路口前，紧张地抓住小型的独立唱片公司，那里的年轻音乐人至少能暂时满足部分乐迷的口味。

在音乐批评内部，种族和类型之间的博弈也由来已久。在对爵士乐的早期批评中，发文的大部分评论人是白人，他们对“新奥尔良音乐”（the

sound of New Orleans）的尊崇和对待米开朗琪罗的《大卫》、莫扎特的《安魂曲》没有什么不同。“新奥尔良音乐”作为一种文化产品，需要评论人的关注和更为细致的分类。正如阿米里·巴卡拉（Amiri Baraka，1967，p. 18）所言：“事实上白人的关注正如一种暗杀，是对黑人生存传统的削弱，而变为‘一大堆无用的歌功颂德的言论和数据，即西方世界所认为的那种文化’。”有一种强烈的呼声，即黑人音乐需要自己的评论人，一些能够全然领会黑人文化语境的评论人。这些评论人不一定要本身是黑人，他们所要具备的素质比一张哈佛或朱利亚音乐学院的毕业证书要多得多。巴卡拉自己和另一个音乐评论人本·斯蒂勒（Ben Sidran）是达到上述标准的早期评论人。随着近年来波普革命（Bop Revolution）的发展，爵士乐终于赢得了它一直以来所追求的——评论界和相关机构的认同，但也付出了一定的代价，恰好和巴卡拉的担忧不谋而合。评论衍化成一种文化对立，对体制的妥协，只有在孤立的个案中才有一度拥有的自由呼吸。

布鲁斯作为唱片史上和爵士相近的一个概念也曾饱受争议。第一个布鲁斯评论人并不是美学家，而是民俗学研究者。相对于文化政治的视角，他对区分叙事上的比喻和变体更感兴趣。这些早期的民俗学研究者在“布鲁斯是一种典型的民间艺术”的假定前提下展开他们的研究，把表演者当成天真质朴，未接受教育，保有口头传统的从业者，认为音乐人尚未开化的观念影响深远。比格·比利·布伦齐（Big Bill Broonzy）在20世纪50年代为摩斯·阿希（Mose Asch）的民俗唱片公司录了一张专辑，唱片的内页说明写着布伦齐几乎从未离开祖先们耕种的种植园。而对他二十多年在芝加哥唱片界作为一名布鲁斯歌手的从业经验只字未提。其他的民俗研究者，包括不知疲倦的哈里·史密斯（Harry Smith）（《美国民俗音乐》大事记的编辑）有意把黑人和白人艺术家的专辑交织编排、简单注释，解释他们和一些主题、传统的共同联系，从而有效地消除了有关种族的问题。

摇滚是布鲁斯和R&B的继子，它最晚受到评论人的关注。主要的引路人从莱斯特·邦（Lester Bangs）到格雷尔·马库斯（Greil Macus），其创作方法倾向于折中主义和印象主义。一开始他们大多给几个独立摇滚的小杂志写文章。马库斯在给小杂志写文章时总喜欢去关注一些离奇的东西，有时候将荒诞主义者和流行音乐与流行文化并置。在《死者猫王》（*Dead Elvis*）这张专辑中，他庆祝猫王死后的后现代；在《看不见的共和国》（*Invisible Republic*）中有一段特别且欢快的反复乐节，其中有鲍勃·迪伦的痕迹；《唇膏痕迹》（“Lipstick Traces”）是他那时最有野心的一部作品，将从约翰尼·罗坦（Johnny Rotten）到“国际环境决定论者”（the Situationist In-

ternational）的每个事件用线索串起，像是缺乏论证的大众文化与批评的全息图碎片。还有，马库斯几乎很少就种族问题本身发表评论。如果读者要诉诸这个目的，就要去读政论性更强的评论人的文章，比如说尼尔森·乔治（Nelson George）。乔治的《R&B 之死》（“The Death of Rhythm and Blues”）一文很可能是关于种族和音乐的文化政治性最直接有力的论述，他对音乐产业尝试失败所导致问题的预估也同样使人信服。

和《乡村之声》（*Village Voice*）的编辑格雷·格泰特（Greg Tate）一样，乔治也是第一批以严肃的眼光看待嘻哈文化的评论人。嘻哈音乐和之前的音乐形式相比有着更为特别的文化起源，即布朗克斯。它的传播路线可以绘制成一张地图，从布朗克斯到皇后桥再到布鲁克林以及更广的范围［特里西娅·罗斯（Tricia Rose）的《黑噪声》（*Black Noise*）一书中有这样一张地图］。纽约的评论人首先注意到了嘻哈音乐，纽约的小型唱片公司录制了嘻哈唱片。像乐享（Enjoy）、威利（Winley）和糖山（Sugar Hill）等黑人唱片公司在 20 世纪 70 年代末开始发行早期的嘻哈唱片。正如乔治·尼尔森写到的，嘻哈音乐一度达到鼎盛，得到了主流的大型唱片公司的关注。令人沮丧的是，嘻哈音乐的发展和 R&B 的发展道路如出一辙：从早期的挪用借鉴，逐步商业化再到最终变革创新。进一步的努力没有换来销量的崛起后，小型唱片公司被兼并，艺人们也纷纷放弃这个音乐类型，已经签约的艺人逐渐销声匿迹。市场风向偏转，新的潮流残酷地将原有的取代，循环往复，直至消亡。

直到 20 世纪 80 年代末和 90 年代，在第一代艺人破冰近 20 年后，对嘻哈音乐的批评对话才全面展开。早先的几本评论书籍并非真正意义上的批评，读起来更像是唬人的导读，尽管仍有一些诸如大卫·图普（David Toop）的经典之作《说唱的攻击》（“Rap Attack”）这样的音乐研究报告杰作。近些年来，布雷恩·克罗斯（Brain Gross）（1993）、特里西娅·罗斯（1994）、拉塞尔·波特（Russell Potter）（1995）等人更加详尽的论著加重了嘻哈音乐评论的比重，一些说唱歌手如知识至上（KRS-One）、查克·D（Chuck D）也开始自己出书。由于他们对歌词内容的关注，嘻哈音乐也率先在音乐中纳入了自己的批评意识和动态对话。（虽然近年来这个对话已经在大量“帮匪说唱”的口号中迷失了）

重绘图谱

我进入嘻哈音乐的过程比较曲折，让我质疑自己早期对音乐界很多现象

的观察。80 年代初朋克音乐逐渐开始自我缅怀，摇滚乐看似毫无营养，所表达的东西多在意料之中。与此同时，R&B 音乐仍旧带着迪斯科留给它的伤痕，出现了一种总体的趋势，即流行音乐过去原创性的反叛的力量不复存在。此处引用一句迪伦·托马斯（Dylan Thomas）的诗句，“用绿色的导火线驱动着花”。也是在这时，我记得自己第一次对怀旧音乐有了朦胧的好感。那种来自过去的感觉比将要出现或可能出现的东西更美好。我会花几个小时去听过去鲍勃·迪伦和菲尔·奥克斯（Phil Ochs）的反叛歌曲，与文化俱乐部（Culture Club）、OMD 的颓靡、反讽、曲折的音乐相比，怀旧老歌更为急迫，也更贴合我的心境。音乐电视总在播放，而且是免费的，但大多数的影像表达都漫无目的，甚至不能比电视台测试信号的图像更有刺激性。偶然兴起的激进主义音乐在我听来往往感觉自鸣得意、甜得发腻，令人十分失望。究竟是“美国非洲”（USA for Africa），“天下一家，我们都是上帝的孩子”（We are the World，We are the Children），还是“抵制核武器”（No Nukes）？

在流行音乐处在低迷期时，嘻哈音乐逐渐从纽约街头产生，是当时最尖锐刺耳和反叛性最强的音乐之一。1983 年，闪手大师（Grandmaster Flash）和盖世五侠（Furious Five）发行了专辑《教训》（*The Message*）；一年后 Run-DMC 乐队用一曲《一往无前》（“Walk This Way”）实现了突破；然而直到 90 年代我才听到这些歌。这是为什么呢？难道是因为新一代的成人摇滚（album oriented rock）超级电台很少放嘻哈音乐，而主要的 R&B 频道也避开了嘻哈？难道是因为学校里的孩子还沉浸在自己的后朋克实验中，并不关注校园外的音乐世界？难道是因为我预设了创造性音乐只能在吉他上演奏？真正发生了什么，我总是慢半拍才意识到。难道是 20 世纪 70 年代孕育的表面上的种族平等和折中主义从未达到它应有的深度？充其量它俩是脆弱的联盟，最糟糕的是一种意志的错觉，一种梦幻般的时代精神，试图用纸糊上文化和经济发展之间深远持久的裂痕，想要超越种族，想象音乐是一种超越性的力量。我这一代住在郊区的白人男孩事实上已经放弃了跨文化交流的可能。我们受到了音乐产业的帮助和煽动力量的影响，音乐产业努力避开这些风险，并没有对嘻哈音乐或是其他新兴的音乐形式投入多少力量来扶持。这种状况直到 20 世纪 80 年代才得以改变。各种媒体在觉察到嘻哈音乐十分流行后才开始播放，把这种“危险”的音乐放进了安全袋里来营销。

我第一次停下来认认真真地听嘻哈音乐的一次经历奇怪又神秘，就像在《富贵逼人来》（*Being There*）这本书和同名电影中从老宅子中走出的园丁昌西·加德纳（Chauncey Gardener）。昌西是一位老园丁，几十年来一直闭

门不出。外边的邻居陆续搬到犹太区来，街上的小孩总来骚扰他，于是昌西用电视遥控器指着他们，按下按钮来吓走小孩子。同样的方式，我发现当朋友让我坐下来好好听听《冲出康普顿》（"Straight Outta Compton"）时，我既为这段音乐迷狂，同时又有排斥心理，这是一种十分强烈的感觉，比我想象的任何东西都要强，一下子斩断了我根深蒂固的自由道德的观念。《去他妈的警察》（"Fuck the Police"）现在听来可能还好，但艾斯·库伯（Ice Cube）和埃里克·林恩·赖特骇人的暴力威胁，其中很多部分目标直击听众，反叛的力量超出了听众的承受能力。这种音乐和类似菲尔·奥克斯《世界警察》（"Cops of the World"）的左派颂歌不尽相同，听众在听感上是极不舒服的。警察并不是在柬埔寨或是圣多明各（多米尼加首都）的警察，他们埋伏在周围暗处的角落，带着警徽，有纳税人给的配枪，看起来像你我一样。警笛、枪声和尖叫的声音交织在一起，听觉进入一个混杂而紧张的环境。在这种情形下，白人听众既是易受攻击的一方，也是该受谴责的一方。没有所谓正义的同情，至少在面对白人自由主义者衣柜里的骷髅时是没有的。

我早先开始接触 N. W. A. 乐队的音乐时很小心翼翼，但听了很多个小时后，我终于能听出嘻哈音乐中的整体情景了。喜欢嘻哈音乐不一定要喜欢 N. W. A. 乐队，正如听摇滚乐的不一定是艾利斯·库柏（Alice Cooper）的拥护者。但我花了很长时间去分清楚他们之间的区别。从听众的主观体验来讲，在没知晓那套正式的编码前，他们对各种音乐形式和类型并不能全然分辨。这可能也是在嘻哈音乐长期在电台节目缺席的情况下，让初听嘻哈的听众很难驾驭的原因。直到年轻一代登场，嘻哈也开始在白人青少年中起到了很重要的作用。不幸的是，这也意味着白人青少年因为更加富裕，会给音乐市场的潮流施加一些不合比例的影响。情况是，在 20 世纪 80 年代末 90 年代初，随着黑人激进 Rap 人的销声匿迹，西海岸新兴的学院派 Rap 开始取代他们的地位。一个比较反讽的现象是，"帮匪说唱"（gangsta rappers）在白人听众中受欢迎的程度惊人，白人听众中的销量占很大比重［这种现象并没有支持诸如 C. 德洛雷斯·塔克（C. Delores Tucker）等黑人反说唱革命的阴谋论，此人声称黑人说唱的专辑是白人唱片公司混入黑人社群的策略之一］。另一个反讽的现象，正如查克·D 所说的，音乐产业只会"让屎一样的东西成功"。当嘻哈音乐被搬上格莱美颁奖典礼的舞台，这实际上就是它消亡的开始。

近几年来存留下来的最为重要的东西就是：悬而未决的种族问题得到了进一步解释。我们需要去怀疑这种模糊的音乐乌托邦的建构（尤其在它呈现

在电视颁奖典礼上时)。抛却上一点，我们还要继续虔诚地拥护黑人艺术形式的发展。实际上，黑人和白人之间传统意义上的分歧并不能全然概括当今的种族问题。在美国拉丁人口的数量很快就会超过黑人的数量，而且美国华人的数量也在稳步增长。这在流行音乐领域也更明显，多种类型和文化线索的重组性影响由来已久，以至于很难画出一张清晰的流行音乐的民族志谱系。嘻哈的强劲节奏帮布鲁斯·斯普林斯汀和西尼德·奥康娜等歌手飞得很远，录制的唱片来到了更多意想不到的地方。嘻哈音乐制作人最近打造了一张全辑，其中收录了差不多每一位嘻哈歌手，从斯汀到琼尼·米歇尔(Joni Mitchell)再到史蒂芬·斯提尔斯(Stephen Stills)，多媒体研究者如贝克(Beck)创造了一种十分密实的听觉文本，像詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)的作品一样，也可能让学者们研究上三百多年。

最后，让我们回到那篇多年来引发诸多问题的瓦尔特·本雅明的文章《机械复制时代的艺术品》。当观众和艺术家不用见面就能相见，无须伴送就能抽样，不用混合已经混合，过去音乐文化上的灵韵(aura)已经不复存在。种族的问题，整体上的政治身份问题当然现在不会消失，不过终究会消失。和我们关联的是音乐的情感政治，是音乐向我们个人言说的主观感受。后现代主义理论家一直宣称人的主体性已被割裂，但在这些碎片上，有生机的废墟将一直存在。T. S. 艾略特(T. S. Eliot)是在文学中先行的“抽样者”，我们看到嘻哈、说唱和其他诸如听觉循环美学既在后现代之前，同时又超越了后现代主义。这些艺术形式凸显了保罗·吉尔罗(Paul Gilory)(1993)所说的“反抗式现代主义”运动(oppositional modernism)。该运动拒绝把艺术的婴孩连同他浪漫的、原创的、非再生的洗澡水一起泼掉[在艾略特的《荒原》(“The Waste Land”，1922)中，尤其在他的初稿中有大量互文式的抽象拼贴、典故和暗示以及引用，艾略特对此如此珍惜，用大量脚注加以解释]。换句话说，身份既复杂又矛盾，并不意味着由音乐(或其他的艺术形式)维系的情感连接、社会纽带是虚假的。

复杂的主体性需要复杂的艺术，每一种矛盾都能在别处找到适合它们的解释(如果不一定要一个解决方案的话)。正如让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)所言，20世纪末技术和文化上的仿真重组已经模糊甚至颠覆了复制品和原版的概念。艺术在真正意义上拥有了权力，我们不必再为抽象拼贴画道歉。我们试着去接纳混杂的拼接物，它们也预示着我们的社会和审美经验。流行音乐为这一进程提供了典型案例，甚至出于同样的原因，它也是理论分析最难触及的东西。我们并没有办法去消除种族，但这不是因为种族像潜藏在地下无缝的基石，而是因为它所带来的冲突性历史仍像采石场的泥

潭，所有的石头被挖出、吊起然后又失落。

参考文献

Addicted to Noise (an online music zine featuring the writings of Greil Marcus, Dave Marsh, and other contemporary pop critics); http://www.addict.com/

Baker, Houston A. (1984) Blues, Ideology, and Afro-American Literature: a Ver-Nacular Theory. Chicago: University of Chicago Press.

Baraka, Amiri (Jones, Leroi) (1967) Black Music. New York: Morrow.

Benjamin, Walter (1969) The work of art in the age of mechanical reproduction.

In Illuminations, trans. Harry Zohn. New York: Schocken, pp. 217—251.

Cross, Brian (1993) It's Not About the Salary: Rap, Race, and Resistance on Los Angels. New York and London: Verso.

Hebdige, Dick (1987) Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music. London: Methuen.

George, Nelson (1988) The Death of Rhythm and Blues. New York: Pantheon.

Gilroy, Paul (1993) The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.

Cambridge, MA: Harvard University Press.

Isbell, Charles (the "Homeboy from Hell"), with links to his New Jack Hip-Hop Reviews; http://www.ai.mit.edu/~isbell/isbell.html

Potter, Russell (1995) Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism. Albany: State University of New York Press.

Red Hot Jazz Archive: http://www.redhotjazz.com

Rose, Tricia (1994) Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown, CT: University Press of New England.

Tomlinson, Gary (1992) Cultural dialogics and jazz. In Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (eds), Disciolining Music: Musiclogy and Its Canons. University of Chicago Press, pp. 64—94.

Toop, David (1992) Rap Attack No. 2: African Rap to Global Hip-Hop. LondonSerpent's Tail

7 性　别

哈雷·克鲁斯[①]
黄琮霞　译

我必须指出，大部分流行音乐的性别批评中，有两点极度缺乏，一是对机构组织和经济体制的分析，二是对音乐实践的分析。

女性和流行音乐，特别是女性和摇滚的关系已经成为理论分析普遍关注的领域，尤其是在过去的十五年中。随着音乐电视频道的出现，最初研究摇滚与流行乐的女权主义者们主要关注歌词中是否存在性别歧视，然而，近年来女权主义者围绕后结构主义与后现代主义理论分析，已经关注到性别与意义问题，开始质问对流行音乐文本表层意义的解读是否有必要整体合一。在本文中我将讨论女性、表意系统与流行音乐之间的关系，并思考相关领域最受关注的研究成果。尽管性别问题包含了一系列关于男性与女性的性别建构，但我主要集中在女性性别，因为在摇滚与流行音乐的生产与消费中，权力关系表现出对女性在流行与摇滚乐坛中的角色和意义的限制。

摇滚是“男性”音乐吗?

迄今为止，关于音乐类型是否具有“性别化”（gendered）的问题，无论在学术批评界还是大众批评界都没有得到广泛讨论。但在过去的二十年中，流行音乐的学术研究已经提出这样的性别观念：性别是由不同社会文化建构编码而成，既与生理有关，却又不是紧密关联。越来越多的音乐研究者认为，被视作中性的音乐，实际上是带有性别色彩的。特别是最近几年，关

① 哈雷·克鲁斯（Holly Kruse），执教于维拉诺瓦大学传播学系，同时拥有政治学、历史学和传播学学位，在《斯坦福人类学评论》（*Stanford Humanities Review*）、《音轨》（*Tracking*）、《传播学》（*The Journal of Communication*）、《流行音乐》（*Popular Music*）等刊物上发表多篇关于流行音乐的文章，论文集《节奏映像》（*Mapping the Beat*）、《录音研究》（*On Record*）也收录其文章。

于摇滚［即并非“流行乐”（pop）］是否为“男性”（male）专有音乐，这样的大众辩论与学术性辩论经常见到。此时，做出定义区分很有必要。文本认为，“流行乐”常常依循鲜明的惯例形式，即时间（时长二到四分钟）、音响（强调旋律和吸引力）以及结构（段落和副歌），而摇滚则锋芒毕露，常常以电子吉他为主导形式，很少关注传统流行惯例，代之以它自创的惯例，例如无规则延伸的重金属摇滚吉他独奏。

对女性摇滚歌手关注程度的增加——过去她们通常被视为流行歌手——毫无疑问，有助于说明性别与流行音乐之间联系的紧密。到20世纪90年代末，尽管女性摇滚歌手有所发展，诸如派蒂·史密斯（Patti Smith）、琼·杰特（Joan Jett）、梅丽莎·埃瑟瑞芝（Melissa Etheridge）以及科特妮·洛芙（Courtney Love）等，但摇滚依然主要是男性的领域。事实上，如果回顾摇滚历史就能发现，许多摇滚的“革命性”时刻，例如伍德斯托克音乐节（Woodstock），已经使女性边缘化。伍德斯托克音乐节所标榜与颂扬的嬉皮士文化，将女性降为性对象及大地母亲的传统性别角色。最近不少流行音乐“运动”由于男性偏见受到了非难。例如，硬核（Hardcore），一种伴随着前台狂舞的北美朋克摇滚，明显缺少女性乐队和女性粉丝。

近年来，没有其他流行音乐像说唱那样，在大众辩论中被明确地编码为男性。大部分受欢迎的男性说唱歌手有厌女症，说唱歌词中也反复地暗示这点。我稍后会讨论，歌词是流行音乐性别分析的焦点，它对理解女性与各种流行音乐形式的关系至关重要。20世纪80年代末90年代初，说唱音乐中，基本上呈现的是类似艾斯·库伯（Ice Cube）说唱歌词中的情绪：女性是对象，甚至是合法的性暴力目标。

当然，说唱音乐并没有发明厌女歌词。女权主义批评通常认为60年代的歌曲，像滚石乐队（The Rolling Stones）的《在我掌控之下》（“Under My Thumb”）《笨女孩》（“StupidGirl”）以及鲍勃·迪伦的《像一块滚石》（“Like a Rolling Stone”）是歌曲中的歌词蔑视女性的最早例子。值得注意的是，歌曲的意义问题很复杂，不能仅通过歌词来分析。因此，我将转而讨论音乐及其意义这个复杂问题，而不仅仅说摇滚是男性专有音乐形式就打发这个问题。

性别、音乐以及歌词表意

音乐表意有诸多方式——通过音乐自身，通过歌曲间的互文关系，歌手与某一地点的时空关系，通过音乐与其他文化产品的深层文本联系等。但音

乐最明显的方式是通过歌词表意。近年来，流行音乐研究中出现的转变表明，歌词分析是流行音乐文本不可或缺的部分。歌词不仅为歌曲提供“叙述”（narrative），并且决定歌手被听众如何看待，他们“代表”什么。歌词具有意义，是因为它让听众对歌手的情思与感受有了深刻理解，并让听众获得理解文本的满足感，以及确定一首歌难以把握和转变的“真实意义”。通过这一理解过程，听众将他们自己的感受、信念与看法同他们所相信的歌曲中的表达联系在一起。因此，歌词能为听歌主体提供强有力的认同指向。

歌词对于流行歌曲作者自身而言，显然极为重要。歌词让作曲家使用权力来创造并制造意义及身份认同。实际上，歌词及其创作，可以看作文化层面上的政治干涉。作为赋予流行音乐意义的部分，歌词是表意过程中的一个要素，在权力关系结构中，它创造文化解释者并定位其主体身份。对音乐家而言，又是一种重要的表达方式，主体的自我确证在某种程度上是通过它与文化文本的相互作用而建立，因此流行乐与摇滚歌词的意义值得审视。

歌词在任何性别与流行音乐分析中都十分重要，特别是当摇滚由男声歌词描述成能够明确地表达性别权力结构，倾向于反映真实世界的社会关系时。然而，要强调的是，即使是大多数看似“厌女”性质的歌词都不能简单地理解为仇视女性，因为其他的解读皆有可能。例如，滚石乐队的《在我掌控之下》，可能被解读为报复式的庆祝，男性和女性都能欣赏，而不是针对厌女男性的抨击（一个普遍的女权主义解释）。然而，这种解读会强化女性听众为了体验兴高采烈、坚定自信的性别意识而认同男性的主体地位。这些解读方式往往超出了对带有明显性别歧视的歌词的多重想象。当我们关注由女性歌手创作并演唱的歌词时，这一点尤为关键。

事实上，女性创作的歌曲可以用来说明同一个问题。1969 年发行的《陪在他身旁》（“Stand By Your Man”），这首高居流行乐排行榜榜首的乡村歌曲，演唱者塔米·怀妮特（Tammy Wynette）是作词者之一。这首歌曲经常被用来证明女性歌手如何巩固压迫她们自身的传统性别角色。像“给他两只手臂依靠，给他期待的温暖”，这样的歌词广泛地被看作前女权主义者观点。然而，歌曲中其他歌词因过分简单的解读而产生了问题。例如，“有时候做个女性很难，把所有的爱仅仅给一个男人”。因此此歌词也被一些评论者认为是对一夫一妻制中传统女性角色不满。

然而，若读了《陪在他身旁》的歌词，就会对其他由女性演唱的歌曲一样，对浪漫爱情问题产生疑惑。近年来，对于女性歌词的兴趣已经引发了关于这一现象的大量辩论。英国歌手凯特·布什（Kate Bush）可以被视为其中的先锋，自 20 世纪 70 年代起，她开创了为女性歌手创作歌词的新的可能

性，她的歌曲中呈现了多种多样的男女角色，它们与诸如本土文化毁灭、战争、巫术以及毒品走私等话题相关。20 世纪 90 年代初，激进的女性主义倾向于通过非传统摇滚和流行乐进行相当开放的表达，比如，波莉·简·哈维（Polly Harvey of P. J. Harvey）、莉兹·菲尔（Liz Phair）的一些歌词。甚至在多莉·艾莫丝（Tori Amos）的歌词中出现了对强奸及爱情关系中的权力不平等关系的探讨，例如，《我和一把枪》（"Me and a Gun"）等。除了性主题，其他歌曲的歌词则表达了女性自信的共同观点，比如像另类摇滚乐队所唱的那样。

尽管如此，我们却必须记住歌词不能在真空状态中表意，听众依赖各种环境获得意义。这些意义常常是非个人化的或极端化的。例如，肯尼·罗杰斯（Kenny Rogers）和多莉·帕顿（Dolly Parton）的对唱歌曲《激流中的小岛》（"Islands in the Stream"），是男同性恋舞蹈俱乐部里最受欢迎的一首歌曲。80 年代时，我在这里度过了相当长的一段时间，令人十分费解的是，吸引男同性恋听众的歌曲听上去是典型的异性恋爱情流行对唱歌曲，但有一点可以想象，关于爱人分离的歌词主题（还有歌手的温和性情以及同性恋的自觉意识，就像帕顿一样）对于这一受众群体中的每一个人都具有吸引力。这个例子说明了不同环境对于不同听众，歌词如何会有不同的意义，意义不只是来自歌词文本。

歌词所处的语言环境对歌词意义的解读有着重要的影响。在安静的私人空间中，立体音响或收音机中的音乐或许会过分地将注意力集中在歌曲的歌词上，而像在舞蹈俱乐部、演唱会、派对之类的环境里，音乐则主要以其节拍、旋律和表演被接受。

如果将歌词与性别联系起来进行分析，那么在不同的语境中对不同听众会产生不同的意义。音乐的意义也并不仅仅由歌词内容这一层次组成，流行音乐理论研究，特别是性别与流行音乐的研究，常常会忽略音乐的自我表意。

音乐的意义

在《女性终结》（*Feminine Endings*）一书中，苏珊·麦克拉瑞（Susan McClary）提出了强有力的观点，即歌词研究重要，图像研究也要重视。在审视性别与流行音乐关系时，麦克瑞拉论述道，几个世纪以来，西方音乐中所有音乐术语的编写显示出性别和谐韵律，如"男性的"（masculine，"强壮"）与"女性的"（feminine，"柔弱"）的节奏相对，在许多理论研究中，

很少将这一重要的音乐问题纳入考虑，这一失误，重要原因不仅在于谈论音乐及其影响的非专业音乐家的能力不足，而且也在于学者拒绝承认这种技术性音乐设置的性别意义。

不一定是音乐理论家，一个人只要将音乐与歌词结合就能尝试得出性别的意义问题。有人观察到凯特·布什（Kate Bush）音乐中对传统乐器如蒂杰利多管和布祖基琴的使用，这些粗糙的音色与现代乐器，比如电吉他和键盘乐器一起发出共鸣，反复出现，贯穿过去、现在和未来的歌词主题，同时，她的歌词中也反映了男女二元对立及相互影响。尽管帕顿音乐作品的结构要素没有必要进行详尽的研究，但乐器及音响的重要性依然是讨论其作品的核心。

除了乐器和音乐结构，另一种经常被忽略的是歌唱的声音，这恰恰是流行音乐产生意义的一面。当检视歌词时，许多学者未能重视这些歌词是如何被唱出来的，这是一个关键，流行音乐的性别斗争再次围绕意义展开。例如凯特·布什，她使尖锐粗嘎、不因循守旧的发声与歌曲融为一体，是致力反抗传统女性流行乐及摇滚歌唱惯例的第一位歌手。在历史上，男性在流行乐及摇滚中在发声方面早已被赋予更大的自由，所有男性乐队的假声——从四季乐队（the Four Seasons）和他们的嘟一喔普摇滚前辈到比吉斯乐队（the Bee Gees）——已被接受，如尖叫摇滚歌手罗伯特·普朗特（Robert Plant）以及小理查德（Little Richard）等早期摇滚歌手的滑稽发声。

在主流音乐中，这类声音并不属于女性。事实上，超越“好的”歌唱边界的女性歌手，经常遭遇来自由男性主宰的音乐产业以及音乐媒体的有意反对。《底蕴》（*Details*）杂志对玩具宝宝城乐队（Babes In Toyland）唱片公司发行的首张专辑《脑穴》（*Fontanelle*）的评论，就给歌手凯特·布杰兰德（Kate Bjelland）的声音打上了“失去掌控”（out-of-control）的标签，称其乐队的现场表演是“一个小时的原始尖叫治疗”（an hour of primal scream therapy），并得出结论说这乐队的音乐是“终止痛经的摇滚”（midol rock）。布杰兰德对这一批评做出回应：“终止痛经的药片——这真带有性别歧视，简直不能相信。”（Karlen，1994，pp. 211－212）。强有力的非传统女性的声音，之所以引起极度消极并带有性别色彩的反应，是因为它们向歌手和听众双方展现了对女性的痛苦、愤怒与挫折感本能的表达。

这愤怒的女性尖叫对父权制造成了威胁，而父权制企图掩盖这种愤怒及其产生机制。当然，尖叫并不是女性歌唱者表达愤怒与挫折感的唯一方式。说唱艺人像椒盐组合（Salt‘N’Pepa）一类，他们通过具有侵略性的直截了当的说唱风格，如实地表达出女性在性别关系中所处的劣势地位。歌手美

纪·拜雷妮（Miki Berenyi）等，在表现诸如儿童性虐待的歌词时用了极高而纤细的声音，伴随着乐队演奏的吉他声，造成重墙压倒之势。大音量的乐器和难以辨识的声音组合是有问题的，然而，强有力的歌词与表演的声音并置，歌曲的意义遮蔽性着实令人吃惊。所以仅仅依靠倾听来解读露诗（Lush）关于虐待儿童的歌词是不够的，在这个例子以及其他许多例子中，分析歌词只揭示了歌曲的一小部分意义。

流行音乐中的女性形象

当我们考察性别与流行音乐问题时，只检视歌词及音乐的节奏规则、乐器组合与音响风格等方面是不够的，必须考虑到图像。虽然音乐录像的出现突出了图像的问题，但流行音乐中的女性图像研究在近几十年来才被注意到。在流行音乐批评中，轻蔑女性表演者形象批评已成惯例。然而，有一些并不在批评范围的杰出女性歌手：艾瑞莎·弗兰克林（Aretha Franklin），格瑞斯·斯利克（Grace Slick），琼妮·米切尔（Joni Metchell），卡洛尔·金（Carole King），海伦·瑞迪（Helen Reddy），派蒂·史密斯（Patty Smith），朗妮·史佩克特（Ronnie Spector）和詹尼斯·乔普林（Janis Joplin）等，她们代表了多种音乐类型与女性形象。否则，跟随这些歌手成长起来的女性音乐家，可能会误入歧途。

近几年来另类摇滚已经呈现出几种特别的女性尖叫模式。洞穴乐队（Hole）的科特妮·洛芙（Countney Love）或许是这群激进且杰出的歌手中最优秀的，她认为她为年轻女性开拓了道路，使她们离梦想更近一步。事实上，许多作家把洛芙当作摇滚乐中充分展现女权主义意识的一个典范，洛芙则一直处在惯例以外。而另外几个女性另类乐队似乎并没有挑战父权，而是以温和的方式表现女性，例如羊毛衫合唱团（the Gardigans）、星期天乐队（Sundays）和疯狂玫瑰乐队（Madder Rose）。

另类摇滚为女性提供了一个比以往能更加自由地作曲、演奏乐器、组建乐队及创造排行榜记录的领地，这明显扩展了流行音乐中强有力的女性形象范围。这些形象通过现场表演、印刷品、电视访谈及评论，更多的是在音乐录像中展现出来。

20世纪80年代，在音乐电视频道以及通过其他录像输出途径播放的音乐录像中，女性对象化表现应该值得注意。风行的重金属摇滚音乐录像（在一些录像中有明显的厌女情绪）因其性别歧视受到各方责难，这些录像将女性表现为性对象，例如范·海伦乐队（Van Halen）的《老师烫手》（“Hot

for Teacher”），威豹乐队（Def Leppard）的《照相》（“Photography”），克鲁小丑乐队（Motley Crue）的《女郎女郎女郎》（Girls，Girls，Girls）等歌曲。新浪潮乐队如杜兰杜兰乐队（Duran Duran）和更传统的摇滚、流行乐歌手如洛·史都（Rod Stewart）也因录像中所呈现的女性形象遭到了批评。音乐电视频道成为女权主义者愤怒的石头。而在摇滚和流行乐中表现女性更复杂、更有力形象的女性歌手，如辛迪·劳帕（Cindy Lauper）、蒂娜·特纳（Tina Turner）以及饱受争议的麦当娜（Madonna），则受到称赞。

20 世纪 90 年代初，音乐电视频道节目的改变减弱了这类批评的影响。涅槃乐队（Nirvana）1991 年的专辑《别在乎》（*Never Mind*）显示出唱片公司开始由另类摇滚进军主流音乐。涅槃乐队的《少年心气》（“Smells Like Teen Spirit”）用音乐录像做出了示范。大型唱片公司和音乐电视频道比以前更加支持非传统阵容、非传统图像、非传统声音甚至非传统主体形象。在 80 年代的许多另类音乐录像中，女性的形象并没有被物化。事实上，拥有无特别形象意识的女性歌手的乐队，可以在音乐电视频道中的重复播放中找到她们的形象，例如饲养员乐队（the Breeders），薇露卡·索尔特乐队（VerucaSalt）以及肚皮乐队（Belly）。

80 年代，另类摇滚和流行乐录像重视乐队的表演，而不重观念表达，这种倾向十分普遍。表演的连续镜头接近录像编码，因此比起故事性的录像，乐队显得更加真实，更加栩栩如生。例如佩·班娜塔（PatBenatar）的《爱是一场战役》（“Love Is a Battlefield”）或者杜兰杜兰乐队的《饿狼》（“Hungry Like the Wolf”）。这说明了作为男性乐队表演特色的另类图像中很少甚至没有女性。由于摇滚与流行乐——甚至是另类摇滚与流行乐——都由男性掌控，因此音乐电视频道上循环播放的录像不断提醒人们这一现实，即摇滚依然是男性的世界。80 年代末 90 年代初，音乐电视频道中增加了说唱节目，它打开了录像新的空间，但作为一种音乐类型，比起其他频道播放的任何录像，它更是将女性物化为男性快感的对象。

音乐文本中的性别：性别的可能性

任何深刻的流行音乐与性别问题的关系的文本分析都必须考虑到歌词。不少学者对音乐结构、音响以及图像三方面的综合分析已经做出卓越的成果。然而，当女性主义的流行音乐分析转向录像研究时，便出现了因为单独专注于录像文本而忽略音乐本身的趋势，而这种趋势似乎还在继续。有关录

像图像的讨论声称，录像对于爱猜想的听众来说表达了明确的东西。这种观点会削弱对音乐以及音乐录像的强有力的分析。因为这里有两个误区：第一，批评家处于特权位置，他可以对录像及歌手所表达的意义做出判定；第二，注重图像而排除其他要素。由于这种方法主要用于录像及明星的女权主义分析中，因此加强了这样的观点，即流行音乐中女性的创造力表现在形象风格上，而不是音乐与歌词的创作或理解。恰好相反，我认为导致女性摇滚及流行乐歌手成功的，正是她们在音乐方面所做的工作，而不是其录像中的形象，如麦当娜，梅丽莎·艾特里奇以及珍妮·杰克逊，这种观点并不令人信服。

要全面理解性别与流行音乐之间的复杂关系，需要对歌词、音乐以及图像进行综合文本分析。然而，这就足够了吗？我认为女权主义对大众音乐的批评还缺少两个要素：一是对流行音乐机构与经济的分析，二是对音乐实践的分析。流行音乐是价值数亿的跨国传媒产业的一部分，经济因素或许不能决定歌词、音响以及图像类型的构成，但音乐表达却是在音乐产业所形成的环境中建立起来并进行销售的，经济的影响不容忽视。

全球大部分流行音乐产品历来由男性主导：除了极少数例外，唱片公司首脑、歌手、节目制作人员、发行商以及作曲家一般都是男性，他们塑造了流行音乐的音响和图像形式。80 年代独立唱片公司的出现对此格局有所调整，近年的流行乐、摇滚乐的专门独立唱片公司中，多半决策者不是男性。在独立唱片公司中，女性签订合同，执行一些核心职能，获得发展，但这种趋势并没有被主流唱片公司认可，而控制绝大多数流行音乐全球发行的，依然是这些主流公司。

女性与流行音乐的关系，主要来自于音乐的社会实践。研究流行音乐，必须研究女性的实践与生活经验。当考察流行音乐中女性的体验与实践时，流行音乐中的意义分级，所体现出明显的两性关系更显得紧张。在摇滚乐队中，女性仍然相对稀少。女性流行乐和摇滚体验的研究表明，女孩进入流行音乐中的社会化过程不同于男孩。男孩和青年男性倾向于通过聆听和讨论技术层面的流行音乐来学习歌曲，而女孩和年轻女性则更专注于歌词而不是音乐设备和乐器，她们拒绝通过聆听来学习歌曲。米克·拜雷妮（Miki Berenyi）的经验证明了这些发现的真实性：

> 女孩没有耐心花六年时间去学习别人的音乐。艾玛·安德森（Emma Anderson）做不到，因为我们只知道如何演奏自己的歌曲。塞满别人的歌曲是男孩子的事……我认为女性表演得更富想象力，因为她们学

习演奏是为了创作歌曲，而不是期盼演奏技巧得第一。（引自 Evans，1994，p. 44）

这些差异让女性歌手进入男性音乐文化体制更为困难。在唱片公司工作的女性——无论是大型还是独立的唱片公司——常常会发现她们自己成了少数群体，传统的“女性”领域是广告，女性被发掘，成为受欢迎的知名歌手，并在节目中占有位置的机会很少。就此一点，独立唱片公司的雇员注意到，性别政策在大型唱片公司与独立唱片公司之间并没有多大区别。在音乐产业中，女性也被聘请为现场音乐表演馆的经纪人。事实上，在美国的一些城市中，另类俱乐部的大部分经纪人都是女性。尽管女性的比例在增长，但问题依然存在。女性经纪人指出她们比相同职位的男性薪水更少，她们的推销也容易遭到男性为主体的推销商、经理人、代理人以及俱乐部经营者的拒绝。

这种情况，在无线电台工作的女性也经常遇到，甚至在程度上比主流媒体更广泛，哪怕是高校无线电台，据称已经成为女性摇滚歌手音乐平台，情况也是如此。事实上，就一般构成而言，大学无线电台由学生负责管理，它们为广大的校园社区服务；在它们的音乐播放清单中，倾向于另类的摇滚和流行乐；它们对女性已经是比较热情友好的，但男女间的不平等仍然存在。在大学电台中，尽管女性担任节目总监和音乐总监甚至直播名人，但男性参与者远多于女性。大学电台或许在相当程度上为女性进入广播领域打开了门路，但她们会发现在广播产业中女性前途比起男性同行来，并不乐观。

听众的体验是考证性别与音乐关系的最后一环。粉丝与歌手和唱片公司一样，决定着音乐产业。欣赏流行音乐不应该被视为消费行为，文化文本与听众之间的相互作用经常产生新的出人意料的意义，因此听众应该积极地成为文本的一部分。正如上文所论，带有性别色彩的歌词实际上被女性主体视为一种解放，一旦承认文本的多义性，听众在释义中的积极作用就会出现；检视听众，实际上就是关注听众是如何将音乐文本解释成他们自己的亲身体验和实践的。

总而言之，流行音乐实践的性别化本质以及女性对这些实践的亲身体验证明，对这些实践活动及其机制的复杂性有一定程度的理解，对颠覆或逃避父权制是必要的。

案例分析：摆脱幻想（Throwing Muses）的《诉说者》

本节将这些复杂的要素关系用于分析特定的歌手及歌曲，如由克里斯汀·赫什（Kristin Hersh）创作并演唱的歌曲《诉说者》（“Teller”）。此歌收录于赫什所在的波士顿摆脱幻想乐队 1995 年的专辑《大学》（*University*）中。《诉说者》的歌词很复杂，在主体与主观之间转换，但比起赫什其他的作品，这首歌较少引起歧义。歌曲的几个要素导致了多样解读，首先是标题的歧义性。谁或什么是“诉说者”？是指一个命运的诉说者吗，还是一个银行出纳员（teller），甚至是核物理学家爱德华·泰勒（Edward Teller）？赫什在演唱第一段歌词时回答了这一问题：“我对诉说者说，如果这是未来，我不知道。”

这首《诉说者》似乎是关于诉说者不情愿面对以后的生活，伴随着一段恋情结束的是自尊心的丧失。事实上，使人产生困惑与复杂的感受的是歌曲的主题，赫什在第一节中唱道“我早晨离开，我不想走”，随后唱道“我对飞翔有一种恐惧，我对他也害怕”，然后她又唱道“我害怕再次没有意义”。她的恐惧以及绝望的感受在最后一节之前又凸显出来，赫什似乎在称呼观众（不是在说诉说者或吧台后面的男人），这里以歌词“我可以傻一会儿吗?”开始，以“你不一定要听这个，告诉我应该说什么”结束。

关注音乐自身如何引起更复杂的歌曲解读十分重要。从许多方面来说，歌词的张力表现在音乐上。歌曲《诉说者》以强有力的坚定的鼓声推进歌曲发展。每节之后，当赫什唱道“我不知道，我不知道”时，鼓声就被短暂地中断，短促的节奏改变从音乐中反映出歌词表达的犹豫。在最后一节令人困惑和矛盾的歌词里，音乐是这样构造的：吉他声在混音中变强，女性的分层歌唱声持续不断，它们曾在歌曲的开头短暂地响起过。

赫什有着与众不同的声音风格，她的鼻音很重、中音强劲、咬字发音清晰，然而，这并不能解决歌词决定意义这样简单的问题。歌词与音乐的分析有助于理解歌曲《诉说者》，但意义却并不只是由歌词与音乐创造的。所有的音乐文本都具有互文性，即从其他文化产品中获得意义或为其他文化产品贡献意义。在这个案例中，必须承认，不能孤立理解摆脱幻想乐队的歌曲（或克里斯汀·赫什的独唱曲）。80 年代中期，摆脱幻想乐队成为全美知名的乐队，当时，独立唱片公司发行的大学电台播放的摇滚和流行乐已经成为趋势，女性歌手组成的独立乐队也越来越普遍。那些像波士顿这样的脱离洛杉矶和纽约娱乐产业的城市音乐发展也受到主流媒体的极大关注。对许多观

众而言，很多要素帮助他们来理解摆脱幻想乐队的音乐意义。然而，当考虑意义问题时，最明显的链文本要素应该是克里斯汀·赫什的公众形象。

赫什与精神疾病的抗争（先是被诊断为精神分裂，而后又被诊断为抑郁狂躁症）已经众所周知，因此它也成了克里斯汀·赫什自身建构的核心话题。在大众的谈论中，人们互文性地将她与其他和疾病斗争的名人联系起来，例如西尔维娅·普拉斯（Sylvia Plath）、文森特·凡·高（Vincent Van Gogh）、丹尼尔·约翰斯通（Daniel Johnston）、沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）以及威廉·斯泰伦（William Styron）等人。将赫什置于这样的群体中，增加了她作品的分量，这一切都属于文化中理解疯子和天才关系的一部分。此外，对赫什与疾病斗争的经历的认识，也明显增加了对其音乐其他层面意义的认识，她音乐的其他方面也能被解读。

在歌曲中，那些非线性的甚至混乱的歌词以及变化的节拍，是否是她精神错乱的反映？赫什更愿意让人们思考，这是否是女性实际创作过程中的产物。

关于赫什作品另一个广泛流行的观点是，赫什本质上就是“女性”作曲者和表演者。在谈论她自己的音乐时，她说她是在用身体体验着她的歌曲。因而在创作歌曲时，她使用的是本能的语言而不是理智的语言。她解释道：“事实上因为我是女性，以本能感知，我的反应会更加强烈。女性的身体性是更为生生不息的能量。”（转引自 Evans，1994，p. 215）赫什对自己音乐的评价，让许多评论者认为她的音乐具有性别性就不足为奇了。这里只举一例，在西蒙·雷诺兹（Simon Reynolds）和乔·普内斯（Joy Press，1995，pp. 369－371）所著的《性的反抗》（*The Sex Revolts*）一书中，提到抛弃缪斯乐队在歌曲中段节拍的改变，在坚持传统“男性”摇滚形式的基本原则的基础上，“摇滚……完成了新的女性节奏”。

当然，探索女性与疯狂的边界经历了一段很长的历史，特别是在《黄色壁纸》（*Yellow Wallpaper*）和《简·爱》（*Jane Eyre*）这一类文学作品中。在由社会及自我所建构的公众形象中，克里斯汀·赫什为同时代的人提供了一个维度。在这个维度上，女性与疯狂的话语能够真正地交织在一起。因此，要认识到大众是如何理解像《诉说者》这样的歌曲中，超越文本意义的重要表现方式，这与歌词及音乐同样重要。任何对克里斯汀·赫什或抛弃缪斯乐队的音乐分析，都需要考察发行、宣传和消费循环过程的作品的现场体验。很明显，这些因素已经被注意到，因为这些也是她作为独立摇滚偶像形象的一部分。然而，性别分析也要考虑到赫什依然生活在由男性掌控的流

行音乐界中的女性体验：她与同母异父的妹妹谭雅·唐纳利（Tanya Donelly）在青少年时期，如何在她们的家乡纽波特的罗德岛（女孩音乐实践的中心）建立起摆脱幻想乐队；乐队在由小型独立唱片公司发行EP，自己制作两盘磁带，由英国独立唱片公司4AD发行了专辑之后，又是如何签订了大型公司的唱片合约；克里斯汀·赫什与谭雅·唐纳利又是如何面对主流音乐产业，试图将她们作为特别摇滚女歌手的身份进行推销。最后一点，值得注意的是，赫什努力抵制在业界眼中备受注意的这种界定和推销她的企图，在很大程度上她已经“消失……因为好几年里我提供给媒体我最丑的照片，这使我难为情……而我并不存在！……他们不能推销你，因此你不能在公众面前出现，因而你没有发言权”（转引自Evans，1994，p. 217）。

在像赫什这样的案例中，考察听众实践活动也十分重要，听众在某些地方创造并传播了认识和意义——与朋友一起，在唱片商店和俱乐部里，在起着看门人作用的大学和社区广播中，在派对上，在网络论坛以及在网站内制作和分享磁带——这些都是扩大并围绕着主流音乐产业的实践活动。比如在赫什的个案中，可以发现摆脱幻想乐队的网站上，粉丝发布的评论引用了赫什的话题，如作为母亲对个性歌曲写作的影响或对特别专辑中的原始女性特质的影响。这样的讨论似乎无法在大型唱片公司的新闻资料中找到，但对粉丝而言，意义显然很重大。

结　语

最后要提醒注意的是：对很多人而言，关于女性和流行音乐的学术研究已经倾向于假定“女性”（women）是一种单一的类型。事实上，性别认同与种族认同、民族、社会阶层、代际关系、可能/不可能等，交织在一起。因此，性别身份并不是稳定不变的存在，反而是争论的焦点。如果我们将性别当作通过我们与意义系统的相互作用及对世界的体验而构建起来的，那么在这一进程中，它必须如文本的其他方面一样被视作既定的。考虑到这一点，对在音乐研究中建立牢固的性别秩序的有效性提出疑问是十分重要的。

我以讨论流行音乐，特别是摇滚是否带有男性色彩的问题作为开篇。作为女性主导的乐队都牵涉到女性音乐在媒体中传播的问题，如洞穴乐队、玩具宝宝城乐队以及比吉斯乐队，这些参与联合暴女乐队运动（Riot Grrrl movements）的乐队在90年代获得了名气。支持这样的性别划分的人必须要谈论获得说唱乐支持的女性，以及喜欢甚至认同暴女乐队音乐的男性。此时出现的问题，不只是关于摇滚/流行乐歌曲是否带有性别色彩，或什么是

男性与女性的摇滚与流行的特征。相反，问题是：流行音乐是如何通过它的意义系统和情景实践，以特定的方式建构起性别身份及性别意义的。同时也要问，其他的认同形式之间如何交织在一起，反对或巩固性别身份与性别意义。

参考文献

Bayton, Mavis(1991) How women become musicians. In Simon Frith and Andrew Goodwin (eds), On Record: Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon, p. 238－257.

Evans, Liz(1994)(ed.) Women, Sex and Rock 'n' Roll: In Their Own Words. London: Pandora.

GoGirls"homepage for women who rock": http://www. gogirlsmusic. com/gogirls/Karlen, Neil(1991) Babes in Toyland: the Making and Selling of a Rock and Roll Band. New York: Times.

McClary, Susan(1991) Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Matthew Kirkcaldie's Throwing Muses/Kristin Hersh discography. http://www. dns. net/andras/music/eyesore/html/interview/Throwingmuses. discograpy. html

Reynolds, Simon and Press, Joy(1995) The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Steward, Sue and Garratt, Sheryl(1984) Signed, Sealed, and Delivered: True Life Stories of Women in Pop. Boston: South End.

Throwing Music wbsite://www. throwingmusic. com/

8　青少年

狄娜·温斯坦[1]
杜娟娟　译

没有青少年，摇滚不可能，也难以想象。

20世纪50年代这十年间，摇滚和青少年是一对连体婴儿，它们之间就像人的髋部和盆骨。摇滚（Rock）一词，经由“Rock‘n’Roll”被人们所知，它来自于摇滚乐教父艾伦·弗雷德（Alan Freed），经另一个领军人物迪克·克拉克（Dick Clark）改为“Rock and Roll”。它的孪生兄弟青年，同样也有很多乳名：在其脱离不好的生长环境之前，他们被称为青少年犯罪（Juvenile Delinquency，简称JD）、无赖（Greaser）和流氓（Hood），但大多数人称其为青少年（Teenager）。

这对双胞胎充满生命力，并使许多成年人害怕，一些人将他们视为邪恶。它们在60年代末变得成熟，继而决心改变这个世界，至少也要做到和他们的父辈不同。他们强壮、自信且自我。在卡茨基尔山区奶牛场，成千上万人的狂欢聚会正庆祝即将到来的他们的时代。

青少年和摇滚曾经很融洽，伍德斯托克音乐节对它们一视同仁。但在接下来的几十年间，在试图于社会中寻找自己的发展道路时，它们并不顺利，尤其是青少年。摇滚进入商业领域，成功地将自己变成了一种体裁。相反，青少年却没能茁壮成长，他们变得有些精神分裂，有时留一头莫西干式的绿色头发，有时又是未定型的长发（便于甩头）。这仅仅是其中两种风格而已。随着摇滚的壮大，青少年逐渐势微。80年代早期，青少年几近消失。但其躯壳一直在，稳稳地附属于摇滚，灵魂却消失了。摇滚假装它的双胞胎兄弟一直在这里，但随后摇滚也消失了。

青少年的灵魂不再存在于其躯体之中，但灵魂也并没有真正消失。它自

---

[1] 狄娜·温斯坦（Deena Weinstein），德保罗大学社会学系社会学理论和大众媒介教授，主要从事受众、摇滚音乐和乐队研究等。发表了大量有关摇滚研究的文章，代表著作有《重金属：文化社会学》（*Heavy Metal: a cultural Sociology*，1991）。

由漂浮，允许其他躯体来抓住它，甚至是年长的、更老的躯体，包括非常年轻的孩子的身体。几乎所有人都可以控制青少年的灵魂。90 年代初期，摇滚甚至用一首《少年心气》（“Smells Like Teen Spirit”）为代价，去帮助它的孪生兄弟。在一段时期内，青少年几乎又不完全是原来的自己。它的复兴是短暂的，摇滚很快发现自己被毫无生气的孪生兄弟所拖累。于是摇滚请外科医生来切除黏附在自己身上的青少年，并转向求助高科技，用逼真的青少年的全息影像来取代青少年本身。在死亡之夜，青少年的身体被抛入坟墓中。而躺在六英尺地下的青少年，却开始感觉到自己生命的恢复，他意识到，在这里，它才开始充满了活力。

数千年来，人类一直在使用寓言，但它不能取代分析。对摇滚和青少年进行社会历史学分析，用寓言方式会难以置信。本质上说，没有青少年，摇滚不可能，更难以想象。摇滚从其开始的 50 年代，就是众多因素共同作用的结果，它以类似于撞车大赛中数车相撞的方式集中在青少年身上。青少年即是音乐的投射。和弦乐队（Chords）的《人生如梦》（“Sh-Boom”），比尔·哈利（Bill Haley）和彗星乐队（Comets）的《昼夜摇摆》（“We're Gonna Rock Around the Clock”），查克·贝利（Chuck Berry）的《梅蓓林》（“Maybellene”），青年乐队（Teenagers）主唱法兰克·莱蒙（Frankie Lymon）的《何苦坠入爱河》（“Why Do Fools Fall in Love”），卡尔·帕金斯（Carl Perkins）和猫王（Elvis Presley）的《蓝色羊皮鞋》（“Blue Suede Shoe”），小理查德（Little Richard）[不是帕特·布恩（Pat Boone）]）唱的《什锦水果》（“Tutti Frutti”）等。这些歌曲构成了 50 年代中期摇滚乐的标准，通过对十年间许多表演者的统计发现，其音乐特征，尤其是打击乐和歌词以及媒体形式、摇滚批评，都和当年青少年的状况密切相关。

“这首歌节奏不错，适合跳舞”，青少年对于摇滚乐的好评通常就是这样。快与慢是音乐的两个最主要趣味。快歌就是像杰瑞·李·刘易斯（Jerry Lee Lewis）的《正在进行着的摇晃》（“Whole Lot of Shakin' Going On”）和贝利的《梅蓓林》，将身体多余能量呈现和释放出来。而慢歌就是像《埃迪我的爱》（“Eddie My Love”），《仍然在夜间》（“In the Still of the Nite”）。因为这些歌曲的舞蹈对性表达有所鼓励，犹如它们名字的暗示，称为“扭动”（fish）和“搔首弄姿”（bump and grind），所以，教师及监护人坚持认为，两个舞者之间应该保持距离。

青少年们总有过剩的精力，受荷尔蒙控制。上一代有过慢舞和快舞，但这些曾经相同的因素并不足以解释超出摇滚节奏的东西。尽管有“大节奏”（Big Beat）这个绰号，摇滚远不止只有节奏。50 年代的青少年处境很独特，

第一次，大多数人在其青年时期被家庭隔离。持续富裕的美国中产阶级家庭，不再需要他们的孩子从少年时期就参加劳动，负担家庭。他们在城郊的新家里，有节约劳力的设备，与上一代相比，留在家里的孩子越来越少，除了修剪草坪和偶尔一两晚的照看婴儿，青少年们基本不需要给家里帮忙。现在，当他们成长为青少年，他们会因家务琐事向自己的家庭讨要报酬或者直接讨要零用钱，这些钱都被花在他们自己的娱乐上。

社会学家吉姆·科尔罗（James Coleman）写道："工业社会已经使中学成为青少年社会体系……这是为他们自己留出的机构"（1961，p. 337）。被隔离在学校，不被家庭所需要，同时又被市场盯上，青少年成了成人社会需要关注的现象。既非孩子也非成人，青少年是一种异类存在，正如社会学家玛丽·道格拉斯（Mary Douglas）所证明的，社会经常会从异类中看出危险（有时是救赎）（Douglas，1966）。青少年沉迷于他们这种异类状态，不再是需要依靠的小孩，也还不是需要承担责任的大人，他们拥有自由。

青少年亚文化的出现，本身就解释了一些有特色的音乐类型。数百万美金的可支配收入，对于商业来说是一个巨大的诱惑，这种诱惑促使它们去建造一个专门为这类人群服务的青年市场。摇滚是最有效的工具，然而事实上，正是它将青少年与其金钱分离开来。无论如何，父母的影响让位于同龄人，不仅是因为学校和生活的富裕，也是因为青少年脱离了家庭。截至20世纪中叶，随着经济、技术和其他文化的发展，父母和青少年认同过于紧密，而这并不利于年轻一代的生活机遇，父母的建议和职业技能不像过去一样有用了。

青少年亚文化的发展特点不再仅限于差异或是其自身，而是对于中产阶级成人文化的对抗。"青年文化"（Youth culture），这一术语由社会学家塔尔科特·帕森斯（Talcott Parsons）提出，他的解释是："创造一种相反的价值观，它们不同于生产效率性工作的成人世界，以及确定性的日常和责任"（Brake，1985，pp. 39－40）。当马龙·白兰度（Marlon Brando）在1953年的电影《狂野的人》（*The Wild Ones*）中所饰演人物被问道："什么是你所反叛的？"他轻敲着自动唱机的顶部，不客气地回答道："你已经得到了什么？"

50年代初期，摇滚乐还未出现之前，电视迅速进入了大多数家庭。电视虽然没有代替无线广播，但前者确实击败了后者。无线电广播的明星和节目都跳槽到电视业，当然，观众也跟随而来。广告商们因为观众对电视的狂热追求，拿着钱转向电视台，无线电台陷于贫困，如同黑夜降临。在电视兴盛时，无线电台只能转为用最便宜的节目播放对普通观众有吸引力的流行乐

唱片。晚饭后，当电视在发挥其巨大的吸引力时，收音机的听众群越来越小，而这些听众也更小众、更同质化。青少年们之所以在黄金时段听无线电台，不是因为相对于其他年龄段群体来说，电视对他们的吸引力更小，而是因为家庭电视（对于每个家庭来说通常只有一台）在那个时候有一个大问题，即家长们坐在电视面前，青少年们只能退回到他们的房间或车上，而这些空间里往往都只有收音机。

一些聪明的流行音乐播音员（DJ），开始通过玩音乐来迎合这些观众的口味。音乐唱片公司也终于明白，并开始生产那些为青少年演奏并被青少年所购买的唱片。在这些 DJ 中最有影响力的是艾伦·弗里德（Alan Freed），他为他日益受到青少年喜爱的音乐创造了一个术语——摇滚。当纽约的一个主流电台，即全新闻电台（WINS），劝诱弗里德在 1954 年年中离开克里夫兰之际，我脑海中正回旋着他的音乐，那会我进入了初中时期。夜晚，我在我的卧室里做作业、读书，伴着从广播节目中传来的他的声音，释放我青少年时期的叛逆心情。

摇滚乐并非凭空创造而来：它是现存音乐形式的拼凑，尤其是“种族”（race）音乐［到 1950 年以（rhythm and blues）或“R&B”被人熟知］和乡村白人音乐（乡村和乡村西部音乐）。这两种风格均与占主流地位的流行音乐的文化品位形成对比。与 R&B 和乡村音乐相关的数据间接地显示出，白人中产阶级的成年人并不喜欢这两种音乐。1954 年，随着最高法院出台了废止学校种族歧视的规定，以及第二次世界大战后黑人移民涌入南方城市，白人中产阶层的不安感加剧。50 年代，白人大规模移居郊外，和他们追求更大且更便宜的住房的目标一致。白人与黑人青少年之间性别关系的暗示令人震惊，白人青少年对于黑人节目，像查克·贝利和小理查德节目欣然接受，这令他们的父母感到愤怒。乡村白人被视为“穷苦白人”，并不被当作人生模范。音乐之外的象征性的反抗，对 50 年代的青少年来说，是摇滚乐吸引力的重要部分。

摇滚乐两个主要的创始人，一个是查克·贝利，一位来自密苏里州的“棕色眼睛的英俊”的黑人；另一个是比尔·哈利，一位来自宾夕法尼亚的白人。他们从不同的方向将 R&B 和乡村音乐进行杂糅。哈利和他的小乐队彗星乐队，在演奏中融入了 R&B 元素的乡村摇摆，强调其节奏，并在 1953 年以此方式制作了像《摇摆，摇鼓和滚动》（“Shake, Rattle and Roll”）和《昼夜摇摆》等歌曲。而贝尔则使用快节奏的乡村音乐来改编他的 R&B，创作了诸如 1955 年的单曲《梅蓓林》和《你抓不到我》（“You Can't Catch Me”）。无论是哈利还是贝利，当他们把这些新的音乐形式变成畅销歌曲，

变成流行音乐的新类别时，他们都已经不再年轻。但是，他们的歌曲是写给他们的青少年粉丝的，是在和他们进行对话。查克·贝利的歌如《学校的日子》（“School Day”）和《快要长大》（“Almost Grown”），从年级比他小一半的青少年的立场出发。在《学校的日子》里，一个高中生迫不及待地等待放学钟声来结束他繁重的一天，并通过娱乐来放松自己。比尔·哈利的《昼夜摇摆》是对毫不疲倦的娱乐的一种欢呼。这首歌具有广泛的延伸意义，作为电影《黑板丛林》（*Blackboard Jungle*）的主题曲为广大青少年耳熟能详。《黑板丛林》讲述了一个高中问题学生战胜成人（学校）权威的故事。这部 1955 年的电影，是一大串主题为青少年摇滚电影中的第一部。在 20 世纪 50 年代期间，成年人似乎都更喜欢待在家里看电视，因此好莱坞电影主要针对青少年群体而制作。

青少年难于控制，或者看起来难以控制，这似乎也是对资产价值观的一种冒犯。小理查德和杰瑞·李·刘易斯（Jerry Lee Lewis），前者是黑人，后者是白人，突然出现在 1956 年摇滚乐听众的视野里。尽管这些艺术家是成年人，他们猛击钢琴的古怪姿态，沉迷其中的叫喊，狂野的长发，以及大量有关性的歌词［《什锦水果》和《巨大的火球》（“Great Balls of Fire”）］，成为新兴的具有反抗性青少年亚文化群的欲求的缩影。

说起摇滚乐在青少年之间的传播，尤其是在大城市之外的传播，猫王（Elivs Presley）的责任大过所有人。他象征着一些矛盾，有些矛盾对于摇滚乐必不可少，它们被包装在一个在正确的时间和地点出现的人身上，他外表出众，内心充满抱负，极有天赋。猫王的第一个唱片公司，是孟菲斯的独立唱片公司“太阳”，他们一直在寻找这样一个人。而在不到短短两年时间后，主流唱片公司美国广播公司（RCA）也开始谋求与猫王的合作，这两个公司其实并不是同一个决策人。太阳唱片公司的萨姆·菲利普（Sam Phillips）一直在寻找一个唱出黑人感觉的白人男孩。“他跟我说了一遍又一遍”，菲利普的秘书马里恩·克斯克（Marion Keisker）说道：“我记得萨姆说过，‘假如我能找到一个拥有黑人嗓音和黑人感觉的白人，我一定会赚得盆满钵满’。”（Guralnick，1981，p. 172）在猫王于 1954 年和 1955 年由太阳唱片公司发行的五首单曲中，R&B 音乐和乡村音乐各占一半。美国广播公司和其他主流唱片公司在等待这股被称为摇滚乐的风尚的结束之际，已迫不及待地确定自己要快速树立另外一个标杆，以此努力在青少年音乐市场中强化自己的存在。

猫王不仅在种族间进行混合，他的行为既温和又危险。他还在自己的外表、行为和歌词中都体现出一种双性特征，之后这种特征被许多艺术家所采

用，从迪克·克拉克纯净化了的费边主义（Fabian），到持续流行的米克·贾格尔（Mick Jagger）和迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）。猫王将音乐看作达成他成为电影明星这一事业目标的方式。从1956年的《温柔地爱我》（“Love Me Tender”）开始，随后的三十年，作为明星载体，他在电影中的形象帮助了他的音乐的传播。

到了60年代中期，“青少年”这个术语被“青年”（youth）所取代，这是美国，或者更普遍地说，是西方社会儿童与成人之间的这一年龄群结构位置改变的反映。从具有依赖性的童年到具有责任感的成年，这中间阶段明显延长了。日益扩大的中产阶层的孩子，想通过大学教育来维持或提高他们父母的社会地位。受早期民权运动的影响，并感受到大众媒体和高中阶段被灌输的理想主义与大学教授展现给他们的赤裸的事实之间的冲突，大学生开始对政治产生兴趣并积极参与。在经济萧条时期，民谣开始在大学生中流行起来。布鲁斯，这里不是指40年代末和50年代初的R&B，而是南方（三角洲，萨克萨斯州）布鲁斯以及最新式的用电子技术扩音，特别是在芝加哥进行演奏和录制的改进体，大受欢迎。在英国，英国人，诸如滚石乐队（Rolling Stone）和埃里克·克莱普顿（Eric Clapton）将布鲁斯与摇滚乐混合。在美国，鲍勃·迪伦（Bob Dylan）重新使用了伍迪·古德雷（Woodie Guthrie）传统中的民谣，并将其融入自己的吉他演奏中。披头士（The Beatles）、谁人乐队（The Who）、飞鸟乐队（The Byrds）和其他数不清的乐队将这些已有的音乐形式融入摇滚乐的既有框架，从而产生新的张力。这种从民谣和布鲁斯的结合中显示出的进步主义倾向的音乐，现在被称为摇滚乐。

随着美国对越南战争的扩大，需要选派年轻人入伍，大学校园里的学生抗议活动，持续不断的民权运动，也随着不断增强的大学生自治权利而增多。报道指出，他们太拿自己当回事了，“开始将青少年优点及青少年的敏感性作为特征，由此分化出与主流社会不同的阶级”（Greenfield，1975）。青少年作为团体的自我意识，不但存在于理想主义的青年运动中，而且存在于最初的摇滚批判里。大众媒体也十分重视他们：1967年《时代周刊》（*Time Magazine*）将青年称为该刊的“年度人物”（man of the year）。

摇滚，作为年轻人的政治与娱乐，与那个时代的政治与娱乐混合在一起，改变思想的药物。“每个人都必须嗨起来”是1966年鲍勃·迪伦发出的口号。毒品以大麻和致幻剂LSD为主，用来达到《八英里高》（“Eight Miles High”），以有助于更加清晰地认识事物，包括认识自己［《进入内心》（“Journey to the Center of Your Mind”）］。迷幻乐也由于迷幻摇滚而被熟

知，它从60年代中期的旧金山开始，作为声音的娱乐的尝试，模仿并增强毒品体验在脑海中的扩张。

1969年的伍德斯托克音乐节，是为青年和他们的音乐所举行的庆典，展现出为大众所普遍欣赏的摇滚的多样性，也展示了青年作为一个被年龄定义的社会团体的凝聚力。吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）、热灌乐队（Canned）、谁人乐队（The Who）、感恩而死乐队（Grateful Dead）、沙－呐－呐乐队（Sha-Na-Na）、桑塔纳（Santana）、斯莱和斯通家族（Sly and the Family Stone）、山脉乐队（Mountain）和阿罗·古斯利（Arlo Guthrie），这些在伍德斯托克音乐节上的表演者，展现了许多不同的音乐风格。青年随谁人乐队大声唱“我愿在我老之前死去”，并且互相提醒不要相信那些超过三十岁的人。正如罗勃·邓肯（Robert Duncan，1984，p. 29）说的那样，周末的媒体报道使伍德斯托克音乐节成为“60年代的神话，永恒青春的新兴神话”。

尽管在接下来的几年中发行的音乐，表现了这种年龄段反主流文化青年团体的黏合性，但到了1968年夏天，这种情况分崩离析。那时候旧金山的海特－阿什伯利（Haight-Ashbury）街区住满了一批人，他们如饥似渴地需要维持一个无政府的社群，因为那儿诞生过1967年的“夏日之恋”。一连串有点丑陋的事件，打击了理想主义的青年所支持的事业，这些事件包括1968年芝加哥民主党全国代表大会的警察暴乱，以及1970年在肯特州发生的俄亥俄州国民警卫队枪杀学生事件。70年代早期青年文化遭到两个致命的打击：军队派兵的结束以及石油输出国家组织的石油禁令，这使得经济状况日益恶化，通货膨胀出现，这也意味着青年已经不能再指望在轻松又容易赚钱的中产阶层中找到工作。

由于不再能面对共同的敌人而保持一致，同时缺少稳定财政收入前景的保障，到了70年代中期，反主流文化或者广泛意义上的青年亚文化不复存在。这种瓦解结果导致青年开始分化：一些青年人进入各种各样的亚文化，各自坚守着自己的摇滚形式。随着感恩而死乐队数十年来的全国巡回演唱会，其乐迷死头族（Deadheads）成为60年代反主流文化的激进势力。重金属乐迷保留了青年亚文化的一部分——男人留长发、大麻、牛仔裤和T恤，保留了以布鲁斯为基础的吉他演奏特权的音乐。与此同时，有些乐队在黑色安息日乐队（Black Sabbath）领导下，用描述不幸来替代之前反主流文化的关键术语“爱”（love）[“爱是你需要的一切”（love is all you need）]，这样，在60年代，快乐的彩虹色被抽调了，留下忧郁的黑色。反主流文化摇滚的组成部分，也包括艺术摇滚、创作歌手以及舞台摇滚风格。

值得深思的是，除了那些以年龄为基础的联盟，其他的一些，尤其是与种族或性别身份认同相关的联盟逐渐开始被社会认同。女权运动和同性恋权力运动都开始于60年代末，某种程度上被认为是以平等观念为核心的民权运动的扩展。随着公民权利立法的推移，尤其是1968年马丁·路德·金（Martin Luther King）被刺杀之后，黑人骄傲运动（black pride）开始赞美美国黑人的历史和文化。电视迷你剧《根》（*Roots*）激发了公众对自己民族血统的巨大兴趣。意大利人、爱尔兰人、犹太人、印第安人，斯堪的纳维亚人还有其他许多民族，不再试图通过忘记自己的"祖先之国"（old country）的方式成为"纯正的美国人"（100 percent American）。相反，他们开始实践烹饪、舞蹈以及其他来自于其祖先的人文要素。性别和种族运动不分年龄，其中也不乏一些将兴趣和活动集中于青年亚文化上的人。

伴随着青年反主流文化的商业化，牢固一致的青年团体和文化开始解体。这个过程发展出了成人摇滚（AOR）的电台样式，也就是60年代末期自由FM电台的合理化。这种电台播放排行前40名电台不播放的，包括那些歌词中与政治和毒品相关，或者歌曲长度超过了三分钟的摇滚乐。商业化的其他要素表现在以舞台为中心的商业活动的增加，这意味着要用合作决策，以及精确、专业化的摇滚评论来包装演出团体，摇滚杂志成为有利可图的公司业务。更普遍地说，青年文化的外衣与他们特定的年龄群分离，它不仅被卖给青年人，也被卖给任何想要获得青年形象的人。那些出生于婴儿潮时期的五六十年代的，将自己定义为反成人的年轻一代，不情愿地长大了。青年文化开始离开生命的停泊区而自由飘荡。

80年代随着技术和经济的发展，年轻人与青年文化的分离进一步加强。唱片公司通过使用新媒介CD重新发行老唱片，从而获得高额利润。音乐电视（MTV）使得摇滚被全家接受，这种曾经出现在现场演唱会上的歌曲，现在可以通过收藏的碟片，在自家客厅的电视机里就能轻松看到图像听到声音。有线电台"人人有份"（something for everyone）的设计使得"摇滚"（rock）与流行音乐同义。青年亚文化市场涌出许多表演团体，例如新街坊男孩（New Kids on the Block）的儿童摇滚（kiddie-rock），以及后来的英国辣妹组合（Spice Girls）、韩式兄弟合唱团（Hanson）和后街男孩（Backstreet Boys）。无线广播发展出了一个成功的商业案例模式，即古典摇滚（classic rock），其主要集中于"过时的乐队"（dinosaur bands）而不是正在活跃的乐队。父母高吼"关掉那噪音!"，这却成为青年人音乐的一个公认标志。这种叱骂声到了90年代却很少听到了，因为父母和他们所有年龄段的孩子们甚至孙子们，开始越来越多地听同样的音乐。

不少青年多次尝试去改造他们自己的音乐。朋克（包括硬核朋克）和重金属（特别是潮流金属和死亡金属）都有这样的特征：对孩子来说太强硬，对大众商业来说也太粗野。青年中较为年长一些的很多人选择了发行的独立摇滚与学院摇滚。90年代初，另类音乐——一种从现有音乐资源中借鉴而来的音乐形式，尤其是它那枯燥乏味的变体，开始在青年中流行。伴随着涅槃乐队（Nirvana）和珍珠果酱乐队（Pearl Jam）的出现，那些被称为“被遗忘一代”（Generation X）的年轻人，发觉他们有了“自己的音乐”，他们的外在打扮（就像旧货店或露宿街头的样子）、歌词（疼痛）和嗓音（大声或小声，时而强壮，时而虚弱，情感受伤的声音，以及乐器伴奏）是他们对自我处境的自我感觉的体现。但后来，主流公司和野心勃勃的音乐家们开始克隆和抽取其精华，直到它成为另一个商业主流。

休克摇滚（shock rock）的创始人艾利斯·库伯（Alice Cooper）宣称“摇滚是武器”。《学期结束过夏天》（“School's Out for Summer”），《我十八岁》（“I'm Eighteen”）这些歌曲的作曲家也一样认为：“它是青少年反抗权威的唯一语言和沟通方式。”（RIP，1990）青年亚文化的表达，特别像摇滚这样的表达，是对正在增长的全球霸权权威，消费文化“规训”（disciplinization）的反抗。20世纪50年代。摇滚乐刚刚出现时，遭到来自官方的抵制，主要是父母和学校训导青少年长成优秀的中产阶级成人。20世纪60年代，大家的关注点转向了战事、政府权威和大学。20世纪60年代之后，抵抗的焦点因消费文化霸权为核心的复杂因素而消失，随之而来的结果是“青春性”（youthfulness）脱离正值青春的人。

消费文化不断试图吸纳以青年人为根基的摇滚，也常常取得成功。但对于根茎众多的野草，拔下一根根茎并不能毁掉植物本身——它们的根茎已经牢牢地扎在地下，并且新的根会试图出现在其他任何地方。给出适宜的环境，年轻人会继续摇滚下去。

参考文献

Anon.（1990）Alice Cooper：nice guy with a guillotine. RIP，September，p. 57.

Brake，Michael（1985）Comparative Youth Culture：the Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America，Britain and Canada. London：Routledge.

Coleman，James（1961）The Adolescent Society. New York：Free Press.

Douglas，Mary（1966）Purity and Danger. Baltimore：Penguin.

Duncan，Robert（1984）The Noise：from a Rock‘n’ Roll Era. New York：Ticknor.

Gaines Donna（1991）Teenage Wasteland：Suburbia's Dead End Kids. New York：Pan-

theon.

Gillis, John (1993) Vanishing youth: the uncertain place of the young in a global age. Young: Nordic Journal of Youth Research, 1 (1), pp. 3—17.

Greenfield, Jeff (1975) They changed rock, which changed the culture, which changed us. New York Time Magazine, 16 February, p. 49.

Guralnick, Peter (1981) Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock 'n' Roll. London: Vintage Random House (originally published 1971).

Hebdige, Dick (1979) Subculture: the Meaning of Style. New York: Methuen.

McDonald, J. R. (1988) Politics revisited: metatextual implications of rock and roll criticism. Youth and Society, 19, pp. 485—504.

Ross, Andrew and Rose, Tricia (eds) (1994) Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture. New York: Routledge.

Weinstein, Deena (1983) Rock: youth and its music. Popular Music and Society, 9, pp. 2—15.

Weinstein, Deena (1995) Alternative youth: the ironies of recapturing youth culture. Young: Nordic Journal of Youth Research, 3 (1), pp. 61—71.

Weinstein, Deena (1996) Knockin' the rock: popular music defined as a social problem. In Craig Calhoun and George Ritzer (eds), Perspectives on Sociology. New York: McGraw—Hill, pp. 23—34.

下编：文化中的流行音乐

9 流　行

安娜比德·卡沙比安[1]
陆正兰　肖　月　译

我布置三周的单元时间来研究电梯音乐，这没有给我的课程添彩增色。

“流行”（popular）一词有着悠久、怪异、多变的历史。它可以修饰一系列令人惊讶的名词：从反抗到发型，从候选人到文化。其中最后一种用法，即流行文化，牵涉两个相关领域的一系列辩论，这给流行音乐研究带来了重大影响。首先，在理论争辩中，流行文化被看成是对“大众文化”（mass culture）这一术语的回应，这一点将在本文中论述到。其次，是一系列体制竞争的焦点，被新闻记者称为“文化战争”（the culture war），目的在于保证学者们在大学中有机会研究大众媒介文化。正是因为有了这些努力，教学和研究流行文化——流行电视节目、通俗文学、大众电影以及本书的中心议题——流行音乐，在今天才成为可能。然而，当我们在使用“流行”一词时，我们到底指的什么？

本文考察了流行音乐研究中流行一词的衍变，被谁改变，以及结果如何等一系列问题。我也将讨论流行音乐文化的字面意义，即这一术语的“民粹主义”（populist）的转向。我将忽略那些我称之为随处可闻的音乐——电影、商场、电话、办公室、电视以及有声读物中的音乐等。它们是这样一类音乐，没有人主动选择去聆听，然而它们却用声音撞击着我们的日常生活。虽然这种音乐人均收听率是最高的，但它并没有作为惯例被纳入流行音乐的研究中。我想要说明的是，这种音乐研究的缺失与我们定义流行的方式有很大关系。

---

① 安娜比德·卡沙比安（Anabid Kassabian），福特汉姆大学媒介与传播学的教授。《流行音乐研究》（*Journal of Popular Music Studies*）杂志主编。出版了大量关于流行音乐研究和电影音乐研究的著作，代表作有《留住乐谱：音乐、学科性和文化》（*Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*，1997）等。

英国文化理论家雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）在他最具影响力的著作——《关键词：文化和社会词汇》（*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*）中，用了整整两页来解说流行一词。在书中，他追溯到该词最早出现在15世纪的英国，被用于法律和政治领域。在最初的几个世纪中，流行被认为是一个贬义词，意味着“卑贱的”（low）、“低劣的”（base）、“粗俗的”（vulgar）、“平民的”（of the common people）。威廉斯告诉我们，到了18世纪晚期，该词开始表示“普遍的”（widespread）。直到19世纪晚期，为我们所熟知的“流行”的积极意义才开始出现。这段历史十分重要，因为此术语的意义，开始体现出精英阶层由对平民大众的轻视，转变成赞美并关注普通大众所重视的事物。因此，在这个转变过程中，“流行”一词所忠诚的阶层发生了巨大转变。

除这种转向外还有一个改变。当我还是大学生时，我们并不阅读流行于19世纪末20世纪初的那些小说，诸如夏洛克·福尔摩斯（Sherlock Holmes）或是彼特·温西爵爷（Lord Peter Wimsey）这样的侦探小说，更别说金赛·迈尔霍姆（Kinsey Milhone）及那个时代的作品了。我们没有任何一门音乐课教授爵士乐或甲壳虫乐队（The Beatles）的摇滚乐，更不可能有朋克或雷鬼（reggae）音乐，然而，在过去的15年左右，这种状况开始改变。现在，在我任教的大学里，学生们可以学到丰富多彩的流行文化，如哥特式小说、科幻电影以及流行音乐。只需简要地分析一下那些文化理论交战，便可在某种程度上理解这种转变。

简单说，自启蒙运动开始，文化经典就被认为是普遍真理与美的化身。换句话说，真与美不会随着时间改变，不会因为文化的不同而有差别，它们是蕴藏在这些文化经典中的。这些经典则被认为是天才们灵光乍现的产物——正是这些孤独且经常被误解的艺术家所具备的独特视野，创造了这种真与美。试想一下贝多芬的浪漫主义的艺术家形象，便能理解以上观点。

但是，机器复制技术——摄影、录音，改变了这种认识。照片以及之后的电影、唱片，打破了独立艺术家的观念，改变了档案文献、非虚构类文学作品与艺术的关系，同时也影响着艺术品的价值评判。瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）在他最具影响力的一篇关于20世纪文化论文中指出：机器复制技术永久地破除了那些伟大艺术作品的“灵韵”。我们不会再带着敬畏站在一幅原作面前，因为这里并没有这样一个可以被称为意义对象的“原作”（original）。

根据法兰克福学派（Frankfurt School theorists）的理论家，如阿多诺（Theodor Adorno）的观点，机器复制时代，被破除的不仅仅是艺术的灵

韵，也催生了文化生产中的一系列经济关系，它们被这些理论家称为“文化工业”(culture industry)。在这种马克思主义范式中，那些生产文化的人便是生产资料的占有者，他们是精英阶层中的利润追逐者，利用自己生产出来的文化在受众中培养一种“虚假意识”(false consciousness)，即受众误认为自己是利益分配的最大受益者。

这种模式在许多方面难以否认。20 世纪的文化在很大程度上都是由追逐利润的公司创造出来的，而且，获得这种文化生产资料的渠道并不是大众化的（试想一下，试图去说服一家主流网络媒体允许你写一则关于一夜情的新闻，或让它报道一则你认为与国家利益息息相关的消息，你不可能得到它们的允许）。同样清楚的是，一些文化在一定的团体内被允许传播，而在其他团体中则不行。例如：在一些电影中，不能宣扬个人英雄主义，同样，流行音乐如果不遵循 3~5 分钟的歌曲格式，则不利于生产以及电台播放。

法兰克福学派强调，这种虚假意识也引发了学者对“意识形态批评”(ideological critique) 领域的关注。在这种文化研究的传统方式中，偏重的是你所阅读的文本集合，根据对小说、照片、歌曲这些个体文本的分析来考察它们为谁的利益服务。阿多诺众多关于音乐的著作，例如《音乐社会学导论》(*Introduction to the Sociology of Music*) 和其他研究，都为探究音乐和其他学科中的重要领域铺平了道路。但对某些理论家，如本书第十七个关键词“商业”中提到的芬斯特 (Fenster) 和斯威斯 (Swiss) 来说，阿多诺对于文化产业的观点太过宏观。从 20 世纪 60 年代至 80 年代，英国文化研究开启了对消费和当地文化习俗的探究，至今仍然产生共鸣。这些从事英国文化研究的理论家们认为，流行文化是一种生活体验，不能仅仅简化成一组文本或是一系列经济互动。例如，迪克·赫布迪奇 (Dick Hebdige) 在《亚文化风格的意义》(*Subculture : the Meaning of Style*) 中并没有从唱片公司的角度研究朋克亚文化（法兰克福学派则可能利用这种方法），而是从那些将自己定义为朋克的青少年入手。他分析的不是单独的朋克音乐或唱片而是朋克风格，并试图去解释它。例如安全别针和十字记号在朋克亚文化中是如何产生意义的。从事英国文化研究的理论家们认为，受众并不是虚假意识的受害者，而是消费的积极参与者，这被认为是一个从流行文化中获取意义，同时赋予流行文化意义的过程。通过他们的研究及其研究所带来的影响，再加上其他传统形式的研究，尤其是文学研究，他们有可能提出新的观点，即在流行文化中有许多东西值得去研究和学习。

在流行文化研究的领域，各个学科与学科之间、机构与机构之间各不相同。但是许多音乐院系课程设置的保守和古板是众所周知的，它们开设的课

程都是诸如加勒比音乐或者摇滚音乐史此类。大众媒介文化是传播和媒体研究领域的主轴之一，但在传播学科中流行音乐并不是一个成熟的领域。换句话说，并不是每所大学中的每个院系都适用于或者致力每种流行文化领域的研究。尽管如此，在学术界，流行文化的研究现在看来已经建立起一个很好的前景了。

鉴于这样的前景，是时候去重新思考“流行”的含义了。在它众多的当代化身中，“流行”这一术语依然是与精英阶层的某些观点相对立的。但是，这些化身在如何定义精英的问题上有巨大不同。在一种含义中，“流行”意味着“民间的”（of the folk）。当以这种方式被调用时，流行通常表示自制的、无中介的，虽然不常用，但也可能表示未经润饰的以及“大众”（the people）的艺术和文化。从这观点出发，流行音乐包括《生日快乐歌》（“Happy Birthday”）和《友谊天长地久》（“Auld Lang Syne”）、业余摇滚乐队以及唱诗班。

但是在其他时候，“流行”指的是民间音乐或“艺术音乐”（art music）的反面，被用来表示通过大众媒介传播，从而数量众多，有时也含蓄地表示生产成本昂贵。在这些用法中，“民间的”（folk）指的是小团体的历史实践，通常暗指乡村的，如民俗音乐［如高调歌唱（high note singing）］或是其他形式的民间艺术，如织毯。“艺术”则指的是社会精英文化，如“古典”音乐。相比之下，流行代表的则是被大规模生产和消费的当代文化。在这里，流行音乐将包括许多大众所聆听和购买的音乐，从流行榜前40名的音乐，到嘻哈音乐、世界打击乐，也包括电台、电视以及唱片、磁带或是CD中的音乐。

流行也有一个更具政治性的含义，即接近于平民主义的意思。例如，许多关于朋克文化的学术研究，特别是在英国，把“朋克”（punk）当作压迫性的当代政治现实在文化上的反应。对生活在20世纪70年代后期英国工人阶级中的青年们来说，排队领失业救济金恐怕是他们唯一可能的期待。正是他们开创了这种带有蓄意攻击意味的反叛式的音乐风格和穿衣风格，而这些都被认为是他们对当时政治经济政策的一种谴责。这样，流行文化作为一种反主流文化与它作为民间文化或是大众文化具有了不同意义的外延。

特殊的类型或音乐总是会模糊这种分类。例如，流行音乐研究所面临的主要困境之一，即摇滚音乐既可以是商品化的（流行作为大众的意义层面），也可以是自由的（流行作为平民主义的意义层面）。20世纪60年代至70年代的民歌歌手们便被深深地纳入商品关系中——付费演唱会和唱片。但至少，这种在全国各地弹着吉他唱着歌的更具民歌式的实践也很重要。在这种

情况下，与其他事例一样，一种大众文化流行音乐风格不仅激发了自己商品的销售，同时也推销了那些由个人和团体生产的风格类似的民间文化产品。

在最近的争论中，所有这些“流行”的不同含义，催生了一些重要的学术研究。例如，流行作为民间的含义将学者们引向利用地方文化创作音乐实践领域的人类学和民族音乐学研究，包括从波尔卡舞曲到多米尼加巴恰塔的研究。流行作为大众的含义则为众多流行音乐研究打下了基础，包括在文化全球化背景下，关于商品化（音乐作为经济关系领域）、音乐电视和音乐视频的讨论。而一系列流行音乐学术的建立，则受惠于流行作为平民主义的范式。正如罗宾·贝林格（Robin Balliger）在本书第五个关键词“政治”中提到的一样。这些学术领域关注的是人们如何通过音乐产品和消费表达自己的社会和政治立场（至少在一定程度上是这样的），以及他们如何通过音乐表达自己，显示自己的身份。换句话说，从摇滚音乐、雷鬼音乐、朋克音乐到嘻哈音乐，在流行音乐学术研究领域中，一项英国文化研究留下的传统就是对亚文化音乐以及音乐作为一种亚文化的研究的保证。

所有这些范式都共享一个假设。他们确信大众文化能在社会和政治生活方面教给我们许多东西。他们普遍屏蔽了一些法兰克福学派术语对“大众文化”的负面评价。同时，他们也假定我们是自觉融入流行文化中的。从西蒙·弗里斯（Simon Frith）的《声音效果》（*Sound Effects*）（1981），到与他同时代的重要著作如大卫·布拉克特（David Brackett）的《解读通俗音乐》（*Interpreting Popular Music*）（1995），大卫·施瓦茨（David Schwarz）的《倾听》（*Listening Subjects*）（1997）和基思·尼格斯（Keith Negus）的《流行音乐理论》（*Popular Music in Theory*）（1997），这些被研究的音乐都是人们自己选择去听的音乐。

那么其他类型的音乐又如何呢？虽然无法为那些我们再次不谈的音乐找到一个总名称，但它们却是我最感兴趣的音乐。“背景音乐”（Background music）比较接近，即使它们有时也处于前景中；“商业音乐”（Business music）暗示了它们的经济角色；“环境音乐”（environmental music）指向它们在环境营造中的角色；“预设音乐”（Programmed music）表明了它们的生产和传播方式，但并没有涉及它们的消费。最近，我开始称它们为“随处可闻的音乐”（ubiquitous musics）——它们超出我们的控制范围，却一直存在于我们的潜意识中。

这些音乐以及音乐消费中没有一个是流行音乐研究的主要焦点，在《流行音乐》（*Popular Music*）杂志的整个历史上，有整整40期，每期都有3~5篇文章，有的论述电影音乐，有的论述商业音乐，也有论述印度流行

电影音乐的。乔纳森·斯特恩（Jonathan Sterne）在他关于音乐的一篇开创性文章的参考文献中，列举了关于无处不在的音乐已经发表了的研究：四篇学术论文、一篇《史密森尼亚》（*Smithsonian*）杂志文章、约瑟夫·兰萨（Joseph Lanza）出版于1994年的著作《电梯音乐》（*Elevator Music*），以及几本自办刊物缪扎克（*Muzak*）。这篇文章发表在《音乐人类学》（*Ethnomusicology*）上，可以在美国各大超市中找到。这些研究领域，几乎没有一个被纳入流行音乐研究中，而这些音乐，至少在美国，却是我们听得最多的。我们该如何解释这种巨大缺失？我们关于“流行”这一术语的理解能否解释为什么我们生活中的这些背景音乐持续地受到忽视？

流行音乐研究中的几个关键问题向自己发问——一种亚文化形式如何在其反对的经济体制当中生存下去？音乐是如何表现这种反抗的？反抗者们是怎样通过音乐达成一致的？这些问题对随处可闻的音乐来说，毫无意义。因为它们不是亚文化，它们在个人无意识的状态下被消费。这正是为什么流行音乐研究忽视了许多流行音乐的主要原因。

如果将随处可闻的音乐与那些被认为属于流行类的其他音乐放在一起，我们该如何定义流行音乐的含义？在过去十年中，随着随处可闻的音乐与潜意识消费的音乐之间界限的消失，这种定义变得更加困难。例如，《疯狂的店员》（*Clerks*）的票房与其原声碟的销量之间是什么关系？虽然必须指出电影依靠原声碟的销售获得了可观的收入，但这并不是一个简单的商业问题。作为听众，我们在电视节目和电影中是否以同样的方式听同样的音乐？我们是否会因为听到电台播放的歌曲而被电影吸引？听到一首歌曲是否能唤起我们观影时的感受？或者我们能否对这首歌做出自己独立的解释？我们的听觉实践，与通过跨国媒体网站进行的音乐传播之间的关系需要更进一步的研究。

现在，那些商业环境音乐被单独销售，同样的问题也就出现了。当我在星巴克（Starbucks）听到一个乐队的音乐，如吉卜赛国王（Gipsy Kings），与我在电台或者CD上听到时是一样的吗？如果我买下在咖啡馆听到的音乐CD，那么我在家中听它时感受会是一样的吗？或者我用不同的方式听它会怎么样呢？不管是有意识的还是无意识的，这些变化会改变我听吉卜赛国王的方式和后来的体验吗？事实上，我们听音乐时，既可能作为一个有意识的消费者，即当我们选择去听它们时，也可能作为一个无意识的消费者去消费那些我们没有选择的无所不在的音乐。这就表明，随着界限的不断减弱，对这些无所不在的音乐的研究正变得越来越急迫。

要研究无处不在的音乐还有另一个障碍，即它们的文化地位。正如我在

这章前部分指出的一样，很多书籍都以“高”对应“低”、“精英文化”对应“流行文化”的方式编写。这些争论的其中一个焦点就是价值问题——我们如何赋予文化作品以价值？这些作品表达了谁的价值观？在对流行文化进行再评价的过程中，有必要为其新的价值评估找到一个共同基础。

对摇滚音乐和它所派生的其他音乐以及亚文化音乐，如嘻哈音乐、电子音乐、雷鬼音乐、垃圾摇滚、舞会音乐等来说，赋予它们文化价值是相对容易的。因为它们的价值直接源于它们对高雅文化的反对程度。反叛文化实践都有其明显的标志，莎拉·桑顿（Sarah Thornton）将其称为“亚文化资本”（subcultural capital）。亚文化资本是内部认知，是作为该亚文化成员的一种证据。例如，当我在课堂中谈及亚文化音乐时，我展示了我的亚文化资本，使这种亚文化标志转移到我身上。换言之，我的学生们都认为我很“酷”。同时，这种亚文化资本随着时间推移也能正常运作。38岁时，我对电子音乐和硬核摇滚的了解，拥有平克·弗洛伊德（Pink Floyd）所有的和许多地下丝绒乐队（Velvet Underground）的初版黑胶唱片，构成了我的亚文化资本。例如，对英国的南亚裔群体是如何将嘻哈音乐与印度古典音乐以及北印度流行声乐作品结合起来，创造出班格拉舞曲的过程，我也有一定的发言权。我也可以向学生们介绍莉莲·艾伦（Lillian Allen）在她政治立场尖锐的配乐诗中对雷鬼音乐素材的运用。通过展示这些亚文化资本，我得出了一些很严肃的观点。

我布置了三周的单元时间来研究电梯音乐，这没有给我的课程添彩增色。在这些音乐中没有文化标志，因此，似乎也没有价值。它不是艺术也不是时尚，我的学生们认为这些研究十分乏味，每个人都想当然地认为这些必然是差劲的音乐。当他们看到我的流行音乐课程的教学大纲时，他们抱怨的第一件事就是这个单元。这个单元一部分研究，包括去商店，并在几个独立场合下听那里的音乐，找出是谁选择了这些音乐，打电话给美国企业研究院（AFI）或是缪扎克公司（Muzak）总部，询问关于音乐选择和收费结构的信息，尽可能多地收集关于这些音乐的信息。我们讨论这些音乐是如何营造空间的，以及它们如何决定哪些人会来这些商店。我们讨论CD是如何被捆绑销售的，如维多利亚的秘密（Victoria's Secret）内衣和第一码头进口公司（Pier One Imports），以及交叉销售，如沙发音乐和马提尼酒杯。

我们最感兴趣的话题总是关于价值的。我的学生感到很苦恼，他们不知道自己是否喜欢他们所听到的音乐，因为他们早已先入为主地认为背景音乐一定是不好的音乐。还有另一个故事：一个作曲家曾告诉我，星巴克咖啡连锁店里的音乐让他很苦恼，因为他喜欢，却不能想象把它们买回家与朋友分

享。操作星巴克店内音乐的公司——听觉环境（Audio Environments），也为橄榄花园（一家全国连锁意大利餐厅）制作 CD。我真的很喜欢他们在橄榄花园中播放的那些意大利民谣、美式意大利音乐和歌剧。这便意味着我没有品味吗？如果我在家倾听《星巴克布鲁斯汇编》呢？

或许，我们应该重新考虑对那些自己没有选择的音乐其价值的预先评判。尽管它们服务于橄榄花园、星巴克和华纳兄弟的特定目的，但它们中的一些音乐听起来也很令人享受、愉悦。或许，不管是从标题音乐产业如何运作、我们如何赋予音乐以文化价值角度，还是从听觉和听觉体验是如何作用的角度来说，随处可闻的音乐的研究都还有很大空间。奥拉·斯托克菲特（Ola Stockfelt）在《适当的聆听方式》（“Adequate Modes of Listening”）中分析了自己对飞机上播放的一段莫扎特音乐的反应。起先，他很享受这段音乐，但是当他坐下来全神贯注地聆听，就像他对待“原作”（original）那样，他便发觉这首背景音乐编排得十分差劲，令人沮丧。他后来评判道：

> 不同的聆听状态对音乐和听众的活跃度有不同的质量标准。当我不那么刻意地去聆听时，我醉心于那段音乐……若我采用一种合适的聆听方式，音乐会因此在我们与世界的联系中扮演一个重要的角色。
>
> 然而，当我全神贯注地听音乐时，实际上我采用了一种不恰当的聆听方式。并不是因为不能以一种专注的方式去听音乐，而是因为在这种方式下我评判它的标准并不适用，这种标准可能是适用于其他聆听状态或其他音乐的……当作为一个“悠闲的听众”（idle listener）时，我拥有对聆听音乐来说必要的能力，即适当的沉浸。但是当我作为一个专注的听众时，我则被音乐的排他性排除在外。（Stockfelt，1997，p. 142）

斯托克菲特在此指出的是：至少在某种程度上，对音乐的评价将取决于它的评判者聆听它的方式。露西·格林（Lucy Green）和大卫·布拉克特（David Brackett）在本书中讨论是什么使音乐必须依赖于先见的、以历史和意识形态为基础的假设和价值时，做出了同样的论断。如果我们以一种有意识的、分析性的方式去听那些无处不在的音乐，那么我们必定会认为它们是差劲的，因为这种聆听方式并不适用于这些音乐。对于流行音乐研究中无处不在的音乐的缺失，以上我所指出的两个原因——有意识的消费者先入为主的假设，认为它们价值很小，或干脆没有价值，在斯托克菲特对听觉的细致分析中都得到了论述。

斯托克菲特称之为资产阶级音乐厅式聆听，所产生的一系列现存音乐学

术研究，不仅令人印象深刻而且十分重要。对教会音乐、西方古典音乐、音乐厅音乐的研究不断向我们提出问题和挑战，可供所有音乐专业的学生学习。对流行音乐的研究也不断提出新的争议和辩论，改变着我们对所有音乐的思考。每种研究都在学术领域中找到了自己的一片天地。

为了拓展这一系列的学术研究，我希望能研究流行音乐的主流部分——大部分人每天听得最多的音乐。对各个层次的学生来说，都有丰富的研究路径去探索。例如，为什么那些播放音乐的人希望我们去听这些音乐？我认为这个问题是值得研究的。我们听音乐的同时在做什么？这暗示了一个复杂的民族志学研究课题，也可能与听觉主体性理论有关。我们为什么喜欢或不喜欢它？为什么我们注意或没有注意到它？这些问题可能将我们引向皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）关于审美的研究。要弄懂这个产业的经济结构，则要从对主要标题音乐公司的财务底线分析开始。这个产业自己如何看待自己？以及他们的客户认为自己买了什么？要弄懂这两个问题，则又需要民族志学上的研究或对这些公司备忘录和宣传材料的论述分析。有的领域可能需要深入的研究，例如最近一项研究表明，当商店中播放德国音乐时，会有更多本商店的消费者购买德国酒。这种研究还有一个更复杂的版本，即测试播放当代哪个类型的音乐对应会售出哪种风格的服装。对购买星巴克或其他公司 CD 的消费者进行人口统计信息分析，将告诉我们一些关于在身份建构中公司标签的参与性问题。如果我们对这些消费者用这些 CD 来做什么有概念，那么我们则能以更丰富的方式理解桑顿的亚文化资本概念。把它们当作珠宝来戴？给它们起绰号，然后假装这是它们自我结合的结果？远离它们，保持足够吸引力，以证明他们的亚文化资本？或是对它们还没有了解到能吸引力去担心这些问题的程度？

换句话说，我希望了解在当今所有的音乐模式中这些无处不在的音乐所涉及的领域。但是，更多的是，我希望音乐专业的学生和学者开始去建立一种适用于这种音乐的聆听方式，使人们理解这种音乐。我们如何才能在保持斯托克菲特所说的“听觉忽视”（dishearken）的状态下（正如我们平时对待随处可闻的音乐那样）又对其持有分析的态度？没有这种聆听模式，无处不在的音乐向我们提出的关于听觉定位的问题就无法推进。

正如我所指出的，“流行”可以，也正在被很多人用来表示很多事物。在这里我要争辩的是：这个术语的“民粹主义”含义，是流行音乐研究的中心，研究中的很多问题和解答都受到这种民粹主义中心观念的支配。但是任何关于无处不在的音乐的尝试研究，即使是最粗略的，都会向民粹主义中心论提出非议。同时这种研究对了解我们生活中的音乐领域具有决定性意义。

倾听一个新的音乐世界，需要新的研究手段和新的问题。为了能够从事对随处可闻音乐的研究，学生和学者需要建立新的聆听模式。我们需要对我们赋予音乐以价值的方式提出质疑。我们必须放弃展示自己亚文化资本的欲望。而我们第一步需要做的，或许是扩展流行音乐研究中“流行”一词的含义。

参考文献

Adorno，Theodor (1988) Introduction to the Sociology of Music. New York：Continuum.

Aronowitz，Stanley (1993) Roll Over Beethoven：the Return of Cultural Strife. Hanover，NH：Wesleyan University Press.

Benjamin，Walter (1969) The work of art in the age of mechanical reproduction. In Illuminations，trans. Harry Zohn. New York：Schocken，pp. 217－51.

Brackett，David (1995) Interpreting Popular Music. Cambridge：Cambridge University Press.

Davies，Ioan (1955) Cultural Studies and Beyond. London and New York：Routledge.

Frith，Simon (1981) Sound Effects：Youth，Leisure，and the Politics of Rock ‘n’ Roll. New York：Pantheno.

Hebdige，Dick (1979) Subculture：the Meaning of Style. London：Methuen.

Lanza，Joseph (1994) Elevator Music：a Surreal History of Muzak，Easy－listening，and Other Moodsong. New York：St Martin's Press.

Negus，Keith (1997) Popular Music in Theory：an Introduction. Hanover，NH：Wesleyan University Press.

Schwarz，David (1997) Listening Subjects：Music，Psychoanalysis，Culture. Durham，NC：Duke University Press.

Sterne，Jonathan (1997) Sounds like the mall of America：programmed music and the architectonics of commercial space. Ethnomusicology，41 (1)，22－50.

Stockefelt，Ola (1997) Adequate modes of listening. In David Schwarz，Anahid Kassabian，and Lawrence Siegel (eds)，Keeping Score：Music，Disciplinarity，Culture. Charlottesville：University Press of Virginia.

Thornton，Sarah (1996) Club Cultures：Music，Media and Subcultural Capital. Hanover，NH：Wesleyan University Press.

Williams，Raymond (1976) Keywords：a Vocabulary of Culture and Society. Oxford and New York：Oxford University Press.

10　音　乐

戴维·布拉克特[1]
陈　瑾　译

投五分钱进自动点唱机
我只想着你和音乐、音乐、音乐
——《音乐，音乐，音乐》[斯蒂芬·韦斯（Stephen Weiss）和伯尼·鲍姆（Bernie Baum）的歌曲]

一

“音乐”如何开始被定义？“音乐”这个词看起来不证自明，它是一种稍纵即逝的超语言、先语言，以原始形式存在。1950 年，特丽莎·布鲁尔（Teresa Brewer）的唱片《音乐，音乐，音乐》（*Music，Music，Music*）造成了巨大的轰动，与此同时，它暗示了过去关于音乐的观念正逐步消失，取而代之的，是音乐作为一种必需品，不管“音乐”（music）可能是什么，它都与爱联系在一起，而且能够维持一首歌曲的个性，这种个性看起来像是歌手赋予的，也有可能是歌曲中的“声音”（voice）赋予的。在这种语境下，“音乐”的本质是：满足建立在爱和友谊的标准之上的基本需求，而唱片里的声音确切地展现了音乐是什么或者不是什么，展现了它被听到的方式，以及它可能起到的特殊的作用。

无论在《音乐，音乐，音乐》中呈现的音乐肖像有多天真，实际上歌曲中的音乐都不是完全天真的：在这个充斥着酒吧钢琴、南方爵士乐队的声音世界里，点唱机（nickelodeons）是一种复制歌曲的机器，它使歌曲不可避免地走向商业化。关于音乐的一些自相矛盾的观点，证明“音乐”在一种语

[1] 戴维·布拉克特（David Brackett），优秀作曲家和吉他手，执教于宾厄姆顿的纽约州立大学音乐系。代表著作有《解读流行音乐》（*Interpreting Popular Music*，1995）。其著作《流行音乐、摇滚和灵魂乐读本：历史和争论》（*The Pop，Rock，and Soul Reader：Histories and Debates*），2013 年第二版出版。

境中可以是一种“噪音”；换一种语境，它可能就制造出一个充满魔力的声音世界；而在特殊的历史时刻，它也可能更可怜地被当作商业产品在用。雅克·阿塔利（Jacques Attali）在《噪音：音乐的政治经济学》（*Noise: the Political Economy of Music*）中的构想，也阐述了这种包含又排斥的观念。他提出，音乐力量促使人们发现音乐在生产的同时，也在禁止“颠覆性的噪音，因为提出文化自治的要求，支持差异性和边缘性”（Attali，1985，p. 7）。与机构、话语和“真理”（truth）结合在一起，权力决定了何种声音可以被定义为“音乐”。其中两个决定性方面，直接影响了流行音乐所代表的意义。这两个方面分别为音乐学学科——把音乐作为一种自律的艺术来学习，以及大众媒介领域——传播音乐的制作者、批评家和观众对于音乐的看法。

比如，在第一个方面，无先见的非音乐专业学生可能认为“音乐”就是“流行音乐”（popular music），他们的期望与他们在典型的“音乐鉴赏”（music appreciation）课上（基本是西方古典音乐）了解到的音乐很不相同。其原因在于，大部分音乐课程中的“音乐”实际上被“音乐”在学院中的意义所决定。这是一种很典型的被决定性的历史力量所塑造的定义，它与很多当代学生在课堂外得到的观念是不同的。学者们说的“音乐”与日常理解的“音乐”之间的差异是如何形成的？虽然这个问题超出了本文的讨论范围，但了解 19 世纪出现在中欧的音乐学学科的简述，能够帮助我们更好地理解当代音乐学关于“音乐”的观念。

19 世纪晚期，在澳大利亚和德国，音乐学作为一种与其他人文或科学有明显差异的学科而出现。虽然在那时有一小部分的音乐学家主要研究“民间音乐”（folk），但大部分音乐家关注的是欧洲音乐会音乐的历史研究和分析。特殊的历史和地理环境，促使音乐学发展成一个系统性的理论，包括应当提供怎样的音乐体验，表演者、观众和作曲家之间的关系，观众和学者如何发展出一种距离审美欣赏，以及自律艺术的观念。

这种观念对于音乐学学科所产生的影响，主要集中在作品的小部分[“经典”（canon）]上。为了鼓励一种积极的音乐研究，一种与经典配套的分析性元语言产生了。这些因素或明或暗地排除了经典之外的音乐形式。当摇滚乐出现时，流行音乐比其他的音乐类型面临着更糟糕的边缘化。因为流行音乐更为明显地表达了其社会价值以及商业价值，与那些排斥商业因素的优秀的经典作品在艺术的独立性、自律性方面相比似乎有些可笑。

流行音乐被音乐学学科所排斥的另一个原因，在于它不同于欧洲艺术音乐的美学基础。流行音乐来源于非裔美国人和欧裔美国人用本国的语言进行

的音乐实践，很多最近在北美和不列颠群岛地区的流行音乐，在一个重复常见的框架内，通过节奏、音高、声调、音色的微妙的转音形成了一种音乐趣味，而对于艺术音乐中发展起来的技术分析来说，这些音乐元素完全不合适。因此音乐学在定义历史或日常音乐时，都会参照18世纪到20世纪早期（“经典”时期）在欧洲艺术音乐中发展起来的标准，而这种标准并不利于流行音乐研究。

流行音乐另一个不受尊敬的原因在于，它有着不同于正统音乐学所定义的“运作”方式。音乐学认为音乐作品应当有音乐乐谱、音乐表演等模板，而这些因素也创造了历史上为人熟知的“作曲家”形象。这种对乐谱的强调，强化了上文提到的音乐“自律性”的概念。意义存在于乐谱之中，并且有一种天生的自发的“自身关注”。关于艺术音乐的学术文章中的文本分析都集中在乐谱中各音乐元素传达的精确度，就像非连续性的音符、精确的比例节奏，是使不同声音和乐器协调的重要因素。因此，对于音乐分析和技术性的描述主要集中在乐谱，而不是任何一场特别的表演上。音乐作品主要强调的是旋律、和声、旋律与和声的关系等作品的形式结构以及音乐中歌词与其他元素的关系等。读者可能已经注意到，这些在乐谱研究中所强调的元素，明确排除了那些在流行音乐中起重要作用的元素。

历史上熟知的作曲家形象与乐谱合在一起，就形成了音乐“作品”（work）的概念。这种联合创造了一种典型的作者身份，而这种作者身份与流行音乐中作者所起到的作用不同。音乐学的历史研究，常常关心历史性的作曲家的“生活和作品”（life and works），这些作曲家的创作动机被看成是作品意义的重点，音乐作品创作的背景通常发生在一个自律的王国。虽然这种“生活和作品”式的传记在流行音乐中也有存在，但不同的是，流行音乐传记中记录的音乐类型，其作者通常都被塑造成一种浪漫的类型。例如，将鲍勃·迪伦（Bob Dylan）的传记（有很多），与詹姆斯·布朗（James Brown）的传记（很少）对比，可以发现，虽然他们都是20世纪60年代最为重要的音乐家。迪伦创造了一种“唱作者”（singer-songwriter）类型，粉丝和传记作者可以直接通过听他的歌曲而了解他的生活；而布朗创造了一种动感为主的舞蹈音乐，这种音乐的歌词通常比较主观，那么对他的了解就必须需要结合其他途径。[重要的是对两位音乐家的不同对待以及背后易忽略的种族因素：占据主导地位的白人评论家草率地把迪伦奉为“知识分子式”（intellectual）的音乐家，因而认为他比布朗更有分析和记录价值]

然而，流行音乐中的著作权，在很多情况下并不会仅仅只是创作者和文本之间的一对一关系。流行音乐中著作权常常由很多个体分享：歌手，配器

者，曲作者，管理者，唱片的技术师，摄像师，录像的剪辑，导演等。面对一张唱片，观众首先倾向于把唱片歌手当作歌曲的情感性内容的来源，实际上，这并不适用于所有情况。有时制作者或写歌者的个人风格，强到足以被听者视为歌曲情感的来源。舞曲例如浩室（“house”，一种强烈的旋律变奏的风格舞曲）、迪斯科（disco）、科技舞曲（techno），或是以鼓和低音吉他为主音的电子舞曲（drum‘n’bass），此时歌手的地位是低于歌曲作者、制作者、DJ 的。

自律性的音乐艺术在文本和语境之间有明确的区分。近年来流行音乐最有意思的一个方面就是它宣称“文本之外无物”。评论家和粉丝把表演者的现实生活代入唱片或录像带，然后把唱片或录像带再还原到表演者的现实生活里去理解；唱片公司启用反商业的、独立的艺术家和歌曲，作为销售最新作品的手段；粉丝把这种与之前从未见过的明星的联系，当作一种塑造个性化的身份的方式，这种身份能够使他们感受到与之前并未见过的人的紧密结合。当然，这个流行音乐制造意义的过程也存在着矛盾，虽然“矛盾”一词很难描述形象表演、幻想、每天的生活、经纪机构、主导等这些构成流行音乐重要过程的鲜明元素。

至此，我已经论述了音乐学作为学科，为什么不喜欢把“流行音乐”看作“音乐”的几点原因。在大量的相关历史性系统描述中，这些原因根深蒂固地存在着，它们包括：(a) 自律性的艺术作品观念；(b) 关于音乐作品的明确观念；(c) 关于著作权的明确观念；(d) 文本和语境的可分离理念。这些话语无疑阻碍了不符合理想标准音乐形式的研究。之所以排斥流行音乐，是因为认为它是低俗的，是标准的商业产品，或者缺乏有足够说服力的高大人物。尽管音乐学不鼓励研究流行音乐，但流行音乐的特殊性以及对流行音乐的研究所遭遇的挑战，依然促使人们努力研究流行音乐，并形成跨学科的研究；与此同时，一些研究西方艺术音乐的学者，也开始反思这个学科认识的前提。

同样，很多大众媒体对音乐所持有的定义，也影响到流行音乐被接受的方式。20 世纪 20 年代创造出了多种类型的流行音乐；到 50 年代中期，出现了摇滚乐、迷幻摇滚、重金属音乐、迪斯科、朋克，特别是说唱音乐等一些新的颠覆性的音乐类型，它们曾被定义为“噪音”（noise），被视为与那些受尊敬的“音乐”对立的流行音乐种类。对流行音乐的批评与抱怨，主要是因为这些新的音乐类型并不符合传统，它们似乎需要一种特殊的音乐定义，因为“没有旋律”，使用不常见的乐器或音色，用尖叫或 Rap 取代了歌唱，声音太响，等等。这些批评中还包含了对于这些音乐类型对社会秩序所

造成的威胁的担心，因为它们常常结成新的社会文化联盟，或强调有意的边缘化。

有趣的是，大众媒体关于“噪音”和“音乐”的定义往往理由相同，这种模棱两可的态度就像是音乐学所下的定义那样。所有关于音乐应该是什么的问题，浪漫地建立在欧洲艺术音乐的基础上的观念拥有优先权。这些观念轻视那些脱离资产阶级、欧洲、美籍欧洲社会趣味的，在大众环境中创造出来的音乐类型，而这些音乐类型代表了工人阶级、非裔美国人、拉丁裔或乡村和南部的审美趣味。我将会给出两个大众媒体反响的例子。大众媒体把新发展出来的流行音乐说成“噪音”，因为“音乐”的定义要求的是压制这变化，目的是搞清楚这种定义究竟意味着什么。第一个例子是关于20世纪50年代流行音乐的分裂瓦解的。

二

如果其中一个原因是流行音乐产业还徘徊在“流行音乐”暧昧不清的定义中，我们就不会对1950年的《音乐，音乐，音乐》所造成的轰动感到惊讶了。第二次世界大战之后，大型乐队的时代逐渐谢幕。40年代末期，独唱歌手占据统治地位，例如弗兰克·辛纳屈（frank Sinatra)、佩里·科莫（Perry Como)、佩吉·李（Peggy Lee）和黛娜·秀（Dinah Shore），他们都用管弦乐队伴奏。这种方式对大的唱片公司和出版者来说很有利，因为与大型乐队时代相比，他们拥有更多的控制范围。一个大型发行公司（与发行权力机构，美国创作和发行者协会或美国著作权协会相联系）中的歌曲作者，有一个相关的体制，无线广播网络、电影公司、唱片公司、唱片分销商、录音室的音乐家和歌曲唱片制造者，他们在20世纪早期开始，便与流行音乐紧密地联系在一起。这个体制对于最早与它有关系的人来说相当有利，它在保持连贯的风格以及吸收新的影响（就像在大乐队时代，从摇摆音乐中看到的那样）方面也很有效，而在排除那些生产不同音乐的音乐家，特别是“种族”（race）音乐（大体上主要是美籍黑人表演）和“乡村”（hill-billy）音乐（大体上是南部乡村白人表演）的音乐家方面也很有效。

流行音乐工业更喜欢这种制度性的“音乐”观念，这与早期音乐学讨论“音乐”的观念有相似之处：从任何一场演出和蕴涵意义（“乐谱音乐”）中抽取出来的歌曲版本，总比个人性的唱片更为重要，因为很多歌曲唱片只能在既定的时间内流行，大型的电视广播网络中，经常热播的是由无名的管弦乐队所演奏的有特色的流行歌曲，乐谱音乐在整个音乐产业出版物，例如

《排行榜》(*Billboard*)和《综艺》(*Variety*)杂志中的数据显示，它中依然有显著的销量。前摇滚乐时代的流行音乐与19世纪的艺术音乐，在复杂的和弦、起伏的旋律、纯净的"音色"以及乐器变化声音的运用上有相似之处。流行音乐中的著作权模式比艺术音乐更加复杂，因为流行音乐表演者更可能成为明星，而艺术音乐的作者（并不是主要的表演者）大众也都熟悉，就像乔治·格什温（George Gershwin）、科尔·波特（Cole Porter）和欧文·柏林（Irving Berlin）。

然而，1939年，大公司对流行音乐行业的控制开始出现裂痕。这一年广播音乐协会（Broadcast Music Incorporate，简称"BMI"），美国著作权协会的另一个发行权机构成立了，它们为乡村音乐和种族音乐的歌曲作者争取到自己歌曲的版税，并且为这些类型的音乐争取到更多的广泛传播的机会。40年代后期，主要的唱片公司和发行方面临销量下降带来的一系列问题。这些公司和他们的合作者采取的一个策略，是将"主流"流行音乐多元化，以此促进销量上升。带来的结果就是多种丰富新奇的歌曲种类的出现，最显著的就是伪民歌与"西部乡村"（country and western）音乐（1949年之后，乡村音乐的另一个高雅的称谓）以及各种版本的乡村热门歌曲。

1950年年末的《排行榜》（娱乐行业的领头杂志）的民意投票中，第一次出现了《晚安，埃琳》（"Goodnight Irene"）[哈迪·莱德贝特（Huddie Ledbetter）、阿卡·莱德贝利（Aka Leadbelly）创作的民间歌曲]。这是一首由纺织乐团（Weavers）演唱（一个民间音乐歌唱团队，30年代后期逐渐式微），由戈登·詹金斯（Gordon Jenkins）管弦乐队伴奏的歌曲。排在前十位的歌曲和《音乐，音乐，音乐》都是乡村曲调。比如，雷德·弗利（Red Foley）的《查塔努加的擦鞋男孩》（"Chattanoogie Shoe Shine Boy"），含糊的希腊腔的《第三个人主题曲》（"Third Man Theme"）的两个版本，老风格民谣[奈特·金·科尔（Nat "King" Cole）的蒙娜丽莎（Mona lisa）]，以及伪爵士乐歌曲《唱一首简单的歌》（"Sing a Simple Melody"），由宾（Bing）父子与加里·克罗斯比（Gary Crosby）组合演唱。在这一时期，受攻击的流行音乐是那种几乎消失的摇摆舞曲音乐，这种音乐直到战争结束之前都很流行。50年代早期，民谣被打压，几乎不存在，快节奏的曲调变成了"新奇"的曲调（带有噱头的声音，或唤起了对早期风格的理想化的老版本），比如，乡村或民间音乐，或一些"民族"音乐。很多歌曲仍然是音乐剧或电影的插曲（似乎它们应当如此），随着在50年代的发展，很多歌曲开始考虑使用电视表现方式。

这就是《音乐，音乐，音乐》出现的直接语境，它也是那个时代的典型

的产物。此歌歌词和音乐明确歌颂两点：首先预示着曾经习惯于“主流音乐”的音乐产业和观众（主要为白人、中产阶级、美国北方人、城市人）对于音乐的一些固执观念开始改变；其次，歌曲通过一些技术形式，例如自动点唱机售卖而成为商品。在美国，这种售卖方式占全部唱片售卖的25%到33%。这首歌曲庆祝了这种新方式，歌的表演可以为自我价值的实现而服务。“音乐”在这首歌曲中代表了什么姿态？这就是音乐——它们是爵士乐（Dixieland，新奥尔良爵士乐的雅称），20世纪“查尔斯顿舞”曲调，酒吧钢琴曲的混合物——与1925年轰动的《五尺二，蓝眼睛》［“Five Foot Two，Eyes of Blue”，由刘易斯（Lewis）、杨（Young）和亨德森（Henderson）写作的1952年电影《怀春乳燕》（*Has Anybody Seen My Girl?*）的插曲］产生的轰动非常类似，因为它唤起了一种兴致勃勃的狂欢情绪。

40年代后期至50年代早期，商业杂志、报纸，比如《纽约时代》《新闻周刊》杂志上刊登出很多文章，讽刺乡村风格的歌曲，也讽刺制作和听这些歌曲的人。这些文章中对竟然有非“乡巴佬”的人喜欢这种平淡的音乐表示惊奇。然而“西部乡村音乐”的地位仍然高于R&B：唱乡村音乐的几乎全是白人，而唱R&B的几乎全是非裔。因此，乡村音乐开始吸引一些大型唱片公司的关注，并且在美国纳什维尔逐渐建立了基础，就像流行音乐工业在纽约和洛杉矶发展起来一样。乡村音乐向流行音乐的靠拢是由于大公司的参与。这种参与的一个未声明但是很明显的条件，便是这些主要参与者的肤色（也是白人）。而R&B就从未有这种集中发展的机会，从40年代到70年代，它主要依赖那些小型的、独立的，坐落在有很多黑人数量的乡村附近的公司。因此，与50年代早期的R&B不断增长的受众数量所引起的恐惧和愤怒相比，乡村音乐进入主流音乐所引起的嘲笑并不算什么。R&B在白人青少年中的逐渐流行，产生的威胁就是美国社会原来固有的阶级分层变得混乱。

这种不适并不仅仅是在于根深蒂固的种族歧视：这种音乐的声音冒犯了被认为是理所当然的主流音乐。换句话说，R&B挑战了音乐工业对于“音乐”的定义：不同于在平滑、低缓的声调里长段起伏的旋律，快节奏的R&B歌曲旋律短促，有刺耳的嘶吼的音色，复杂的弦转换代替了简单的三弦或四弦，轰鸣的萨克斯管和电吉他取代了管弦乐队；不同于用一种精神的、浪漫的爱的力量征服观众，R&B歌词中有很多双关语和涉及性爱的描写。虽然R&B（以及“摇滚”，一种来源于R&B的混合的面向青少年的音乐类型）也有著作权，一些歌曲作者同时又是表演者，例如查克·贝利（Chunk Berry）和小理查德（Little Richard），他们结合这两种之前主流流

行音乐中分离的角色。除此之外，R&B/"摇滚"挑战了之前欧洲化的原创性观念：这些歌曲很多基础都是12小节布鲁斯［例如胖子乔特（Joe Turner）的《摇，摇，摇》（"Shake，Rattle，and Roll"）］或"嘟-喔普"和弦系列［例如企鹅（Penguin）的《地球天使》（"Earth Angel"）］。它们沿用已经存在和弦变化方式和旋律段落，这是一种重复，并没有发明出新的形式、和弦和律动的旋律。这种强调创造性的重复使用而不是原创，狭义上说，是其他黑人的文化实践的表达方式，就像口述诗和讲故事一样。

除了上面说的音乐风格的理念上提出的问题，R&B也让习以为常的流行音乐文本陷入困境，一场生动的表演会让乐谱音乐塑造的抽象样板黯然失色，这也是为什么原始模板的表演版本销售时会遭遇失败。结果是，乐谱音乐的销量下滑得更加厉害，美国著作权协会的崇高地位倒塌，这些批评标准的守门人曾相信用符号写出的乐谱音乐的音乐参数，优于无符号表达出来的音乐。

虽然在1955年早期，R&B唱片在流行音乐中的地位不高，1955年2月商业杂志《综艺》上刊登了一篇文章，因为生动说明了定义"音乐"的危险而带来了骚动。文章强调了流行音乐的文本和语境之间分裂的观点：这些观点体现在对不同种族的混合的恐惧，对R&B提出的不同审美趣味的缺乏理解，这些问题都凝固在道德问题上。举个例子，一篇文章指出：R&B是能够推动唱片销量的一种声音尝试，然后又悲哀地发现R&B虽然确实能够改变唱片销量，是巨大发行利益的来源，但并没有改变唱片音乐。很多歌词无聊、淫秽、带来轰动、低劣的性描写，甚至与青少年犯罪行为也有关（虽然并没有人能确切说明，这种音乐是否会直接刺激或影响犯罪行为的产生）。再者，它只是一时风尚，就像50年代早期的"乡村乐狂热"（hillbilly craze）一样，随着全盛时期过去，热度也会逐渐消退。R&B和摇滚（这个词被商业杂志根据不同情况交替使用，并没有针对具体的唱片真正讨论）逐渐被那些想要投机发财的，或者一些用"不合理地推动流行方式"付费的DJ所推动。

这些焦虑首先出现在1955年2月23《综艺》的一篇文章里，标题是《对音乐产业的一个警告》。匿名的编者总结了自己对于社会和音乐种族混杂的恐惧。他写道："在过去，这些音乐素材很常见，但被限制在一定区域范围内。现在这种'下流歌'（Leer-ics）成为一种标准的流行音乐，并被普遍消费，包括青少年。"作者也承认过去的一些歌曲也存在着暗示性的歌词，作者（很明显是位男性）认为："唯一的差别在于，这些歌曲被局限在一定的范围内，它是下层社会的音乐而不是主流的音乐。"

接下来的一周（1955年3月2号），《综艺》刊登了几个“贸易主管”（trade execs）的来信，对一周前发表的社论表示支持。其中唯一一位不认同的作者用的是匿名（信的标题为《用宽松的策略来保卫独立制作人品牌》）。这位唯一持不同意见的作者，引起了麦卡锡主义式的不满。麦卡锡主义笼罩娱乐工业镇压异议的阴影未退。“制造热门”（hit making）唱片的明星DJ比尔·兰德尔（Bill Randle）充分发展了前一期社论的观点，他解释了R&B如何能引起“震动”，因为它有原始热情“舞蹈”，正如它的“粗糙性”（crudity）和“原始性”（primitiveness）一样，他认为那些“不健康的社会性暗示”是“短暂的”（transitory），很快就会被“流行音乐的持续性输出”吸收回去，构成商业主流音乐产业。他暗示了什么？流行音乐会持续，因为它是健全的、稳定的，由白人生产，并服务于白人，也给音乐产业结构（美国著作权协会，主要唱片公司，生产网络）带来利润。

R&B音乐的流行带来的恐惧和担忧，远远超过了其他被认为健康的流行音乐，其中还伴随着对DJ“不合理地推动流行方式”（或明或暗地指控他们接受贿赂）的控诉，这些都在《综艺》有所记载和批判。如果我们相信这些，那么流行排行榜又该如何看？例如，2月9号，在“《综艺》DJ民意测验”中，唯一一首出现的具有直接混杂风格歌曲是企鹅公司的《地球天使》，在45首歌曲中排第17位。这比“销量最好的唱片”排名靠后（第9名）。如果这些歇斯底里的控诉在现实世界中是有根据的，那么这种恐惧就会阻扰R&B歌曲的翻唱版本（即由流行艺术家录制的流行的版本）。两周后，在广告的民意调查中出现了相同情况，R&B歌曲在“最多DJ播放排行榜”（“Most Played by Jockey”）的排名比在“唱片最佳销量榜”（Best Sellers in Stores）中更惨。如果DJ确实存在播放偏颇的情况，人们会希望情况发生反转。

50年代，商业杂志和流行出版物上的文章，都认为这种危机不可能很快消失。R&B和摇滚留给人的印象是粗糙的、原始的、兽性的，而且与性、暴力、青年犯罪紧密联系在一起。面对摇滚的不退场，美国著作权协会和一些大公司无法安睡，它们不断抱怨，最终推动了50年代后期两个有名的听证会，即1958年旨在打击早期的摇滚乐的“BMI-ASCAP”听证会，以及1960年的贿赂听证会。最出名的就是艾伦·弗里德（Alan Freed）和迪克·克拉克（Dick Clark）及其他几个被定罪、罚款、入狱、判刑，这些都在帮助重建大公司的统治秩序。

然而，这种“大公司”的短见在于，摇滚的出现并不是一时风尚。这可能是这些公司在预测趋势时犯下的最大的错误，最有力的证明就是80年代

末 Rap 音乐的扩张。

三

低音！你能走多低？……

升上来！带来噪音！

——国民公敌《带来噪音》

带来骚动

带来骚动

——武当派《带来大骚动》

到20世纪80年代，什么是北美“主流”音乐？观众对此的看法自50年代以来，几乎没有发生改变，虽然很多公众已经完全接受了50年代开始的摇滚，公众对什么是或什么不是“音乐”的概念，并没有多大变化。无须惊讶，被批评家、音乐家、一部分观众当作批判对象的音乐，已经与50年代的摇滚大相径庭了。尽管一些歌曲，例如查克·贝利的《摇滚的贝多芬》（“Roll Over Beethoven”）（1956）和《摇滚乐》（“Rock and Roll Music”），用摇滚来对抗其他音乐类型（古典、爵士、拉丁），他们仍旧把摇滚当作一种音乐类型。相反，国民公敌（Public Enemy）和武当派（Wu-Tang Clan）引用以上歌曲，似乎确是在炫耀他们创作的（是“噪音”或“骚动”）不是任何传统意义上的音乐；或者如果它是音乐，它也是“吵闹”的，而这是可以引以为傲的，这展示了一些艺术家独立的、自我的意识，这些音乐家致力使自己的音乐进入主流。他们也赞成在前文中引用的阿塔利的一些观点。

Rap 或是嘻哈（hip-hop）（常常作为“rap”的同义词，还包括霹雳舞、涂鸦、时尚实践等）在1979年第一次引起唱片界震动，而在这之前，它已经在纽约的美籍黑人区流行了很久。那次震动是由“糖山帮”（Sugarhill Gang）的《Rap 者的快乐》（“Rapper's Delight”）引起的。Rap 音乐就像50年代的 R&B 一样，一开始并没有遭遇很多人的反对，因为它“限制在一定区域内”或“在一个角落……作为下层社会的一部分，而不是主流”。一开始，大型唱片公司预测 rap 只是一时风尚，会很快消失，不足为虑。但到20世纪80年代，这种判断的错误开始显现：1986年，Run-DMC 和空中铁匠摇滚乐队（Aerosmith）表演的《走这边》（“Walk This Way”）歌曲引起轰动。随着 Rap 的持续流行且被认可，汤·罗克（Tone Loc）的《宽广的

世界》（“Wild Thing”）于1989在MTV音乐频道热播引起轰动，而当时是很少播放说唱录像带的。随着这首歌曲和其他说唱歌曲唱片震撼性的流行，音乐频道开设了“Yo! MTV Raps”的节目，而这成为固定频道中最流行的节目。事实上，MTV在城郊有广泛的受众，他们之前对说唱持有敌对态度，加上对以国民公敌（Public Enemy ）和脾气不好的“黑鬼”（N. W. V）乐队等带头的好斗风格的愤怒，这些一起在大众媒体中造成了不断增长的恐慌感。

相比而言，针对摇滚出现的评论，大众媒体更明确地讨论它的非音乐性品质。1990年早期，《纽约时代》（*TIME*）（1990年1月14号）的艺术与休闲板块有一篇文章，题为《说唱是怎样转移到电视领域的》，作者为乔恩·帕尔勒斯（Jon Pareles）。乔恩把说唱音乐的审美趣味与商业性的电视节目和录像带的审美趣味联系在一起，他指出，摇滚者“所坚持的黑人街头文化的持久性和丰富性，在很多电视节目上并没有出现”。这种试图把说唱音乐作为一种音乐来讨论的想法，在《纽约时代》（主编可以决定哪些信件可以被发表，而哪些不能发表）的读者心中也一直存在，他们的来信在两个星期之后发表。这些信并没有讨论帕尔勒斯说的细节，而是抨击“这种非音乐的风格”，“对音乐的贫瘠的解释”“出现在毫无价值的电视上”的低质化。随后的稿件清晰总结了由这些信件所定义的音乐与传统音乐学的定义的相似之处：“我总认为音乐是节奏、旋律、和谐的混合物，这是目前最常见的定义。但音乐的定义现在可能已经发生变化了。”

针对说唱的抗议在1991年年末出现增长势头，当时，N. W. A的歌《一辈子是“黑鬼”》（“Nignaz for life”）令人惊讶地取得了唱片《排行榜》排名第一的成绩，这是在编制排行榜的方法经过修改后出现的，表明了与之前相比，更多的白人在听匪帮说唱（Gangsta Rap，那时，与说唱音乐相关联的新标签就是暴力和性）。帕尔勒斯在《纽约时代》上的另一篇文章（1992年2月2号）再一次表明了读者们的愤怒，他们反对像两年前那样把说唱音乐作为一种音乐。同一个月，《音乐家》（*Musician*）杂志发表了J. D. 康斯戴恩（J. D. Considine）的一篇文章［《对说唱音乐星球的恐惧》（“Fear of a rap planet”）］中指出，说唱音乐在激起各种辩护，非说唱音乐家阿·德·莫勒（AL Di Meola ）、丽塔·福特（Lita Ford）和奥齐·奥斯本（Ozzy Osbourne）关于“为什么说唱不是音乐”的回答中，引用的常见的理由是：制造说唱音乐的人并不能演奏乐器，说唱音乐中没有旋律，“这对我来说就像一种帮派音乐”——这种说法让人怀疑：说唱音乐不断增长的被认可度，已经威胁到了经常被引用的音乐家的权威性。

“音乐”在嘻哈和主流理解中显示出的不同，类似于R&B与50年代主流流行音乐的不同。在早期的例子中，审美趣味的改变引起了社会的不适：很多白人听众（毫无疑问黑人听众也是一样）在听到青年男性黑人声音时感到害怕，他们的声音听起来充满了愤怒，增强了听众对此形式的恐惧。歌曲使用亵渎神灵、种族的词语，以及暴力、性形象的使用都增加了这种恐惧感和罪恶感（很多听众虽然没有直接承认，但相信非裔美国黑人有愤怒的理由）。

然而，承认排斥说唱音乐背后有政治性和社会性原因，并不能掩饰在20世纪80年代说唱音乐对其他流行音乐在审美趣味方面的挑战。很多听众很快感觉到公共场合反复播放的音乐的威胁，因为这些音乐音量过大，且过于强调低音频率。说唱唱片的声音挑战了之前加之于它们身上的偏见：说唱音乐并不是传统意义上的用声音制造旋律，也并不是仅仅说了一些单词。取而代之的是制造“旋律演讲”（Greg Tate's 的说法），在其中，变化的曲调和相关音高创造了一个旋律，就像无音高的打击乐一样。说唱音乐的音乐性体现在音节划分、节奏、曲调上，而不是安排与词句分离的音高。在唱片的乐器方面，也打破了同一时期其他流行音乐的惯例（特别是摇滚），它的声音有一种刻意的、人为的感觉，而且在唱片中强调电子化的声音而不是传统的乐器声音。例如在国民公敌的《带来噪音》（“Bring the Noise”）里，大量的鼓声、贝斯声、小号声、打击乐器的声音，产生电子化的声音（或者被改变过的音响），它包括合唱时唱机的转盘针来回地刮擦发出的声音。对比《带来噪音》，《带来大骚动》（“Bring da Ruckus”）则用了一个很小的听觉范围，但这其中脱离肉体的不寻常的声音回声，就像是来自一堆声音垃圾里的鬼魂，快速地开始和停止，只有节拍提供了连续性（甚至结束也非常简短）。

这种完全不同的音景制造方式，也是说唱音乐被音乐排斥的原因之一，这些声音中的大部分都来自唱片。早期的DJ用一种“刮”（scratching）的技术，持续重复唱片的一部分，为新的说唱音乐提供一种模式：用两台唱机来放同一张唱片，当一台唱机正在表演的时候，DJ就会熟练地把另一台唱机的转盘针恢复到指定区域的开头部分。[有意思的是这种刮奏已经取得了主流的认同，它出现在了汉森（Hanson）1997的“MMM-bo”的声音中]。在80年代中期，这种允许音乐家存储、复制、操作任何唱片乐曲的选录技术被广泛利用。它在之前已经存在的唱片上操作，而不是用传统的乐器创造新的声音，这极大地侮辱和冒犯了很多人对著作权、原创性、音乐才能的看法；但这种争论在之前对R&B的讨论中就已经出现了，对材料的创造性地

再次使用，已经成了非裔美国人文化实践的方式。在说唱音乐中，很多音源被修改到无法辨认，但它的价值就在于其模糊性。然而，如果是可识别音乐源头，就会因为引用原作引发一系列内涵意义，例如是在崇拜权威的音乐家或文化英雄。当刮擦和选段无法制造唱片声音时，合成乐器和电子鼓却可以做到。因为这些并不是“真”的乐器，这就给那些坚持认为说唱音乐不是音乐的人提供了理由。对嘻哈的音乐构造的恐惧描述，也不是铁板一块，值得注意的是，很多艺术家用“真”（real）的音乐家，用“真”的乐器演奏，最出名的例子就是位于费城的“根”（The Roots）乐队。

除了对“噪音”态度的转变，从“带来噪音”“带来大骚动”到嘻哈的历史，其中充斥着自夸和劝诱好战态度，《带来噪音》甚至包括对 Rap 音乐的音乐性的讨论，讨论它的接受程度甚至不如摇滚。首先，“Run-DMC 首次声称一个 DJ 就可以成为一支乐队”，这句话激起了关于乐器能力、著作权、创造性和原创性的问题讨论；另一句“仍然没有像摇滚与摇滚明星一样被接受”指出 Rap 音乐与摇滚不一样的命运。实际上，Rap 音乐在全国性的音乐场面上，已经成为主要的演出者，不一样的是，没有人再质疑摇滚到底是不是音乐，这种 30 年前被认为是非音乐的声音已经取得了合法性。Rap 音乐所造成的“噪音”威胁对很多艺术家都有非常大的影响，其中有被 FBI 骚扰和抵制的“N. W. A”，以及被逮捕的“2Live Crew”乐队。

历史上的这两个例子可以说明，社会性的恐惧是怎样被美学上的批评所掩盖的，同时也可以说明“地下社会音乐”（music underworld）（因为它们使不习惯它们的人感到害怕）与那种表现为美学批评的社会恐惧密不可分。摇滚和嘻哈制造声音的方式不同，但都挑战了那种定义音乐的永恒不变标准，并且都找到了这些标准的不足之处。50 年代早期的主流观点就是排斥像《音乐，音乐，音乐》中讨论的 R&B，并且排斥把 Rap 音乐作为一种音乐（虽然 Rap 音乐表演者对它们的噪音引以为豪），它也包含了这样一种定义音乐的观念：在大众媒体与其他特殊类型的音乐联系在一起的过程中，这种观念扮演了一定的角色。

同样的，主流的“音乐”定义也影响了流行音乐进入音乐学学科的研究，但这并不意味着对于流行音乐没有任何的学术性的研究，也并不意味着学者把他们的研究领域限制在大众媒体所认为的“安全”（safe）的音乐风格之内。事实上，建立音乐文本和文化语境之间关系的理论方式已经逐步发展，应对流行音乐所带来的不一样的挑战结果。重要的是，音乐中的专业训练，仍然在持续地应对这些挑战，因为“流行音乐”中“音乐”的部分涉及它的特殊功能、实践、局限和可能性，而这些只有音乐学者才有特殊角度来

理解。

参考文献

Attali，Jacques（1985）Noise：the Plitical Economy of Music，trans. Brian Massumi. Minneapolis：University of Minnesota Press.

Brackett，David（1995）Interpreting Popular Music. Cambridge：Cambridge University Press.

Brewer，Teresa（1989）The Best of Teresa Brewer. BMG Music，CAK－2711.

Ennis，Philip（1992）The Seventh Stream：the Emergence of Rocknroll in American Popular Music，Hanover，NH：University Press of New England.

Garofalo，Reebee（1977）Rockin'Out：PopularMusic in the USA. Boston：Allyn.

Hamm，Charles（1979）Rockaroundthe clock. InYesterdays. New York：Norton，pp. 391－424.

Hill，Trent（1991）The enemy within：censorship in rock music in the 1950s. South Atlantic Quarterly，90，675－708.

Kelly，RobinD. G（1994）Kickin' reality，kickin' ballistics：'gangsta rap' and postindustrial Los Angeles. In Race Rebels：Culture，Politics，and the Black Working Class. New York：Free Press，pp. 183－227.

McClary，Susan and Walser，Robert（1990）Start making sense! Musicology wrestles with rock. In Simon Frith and Andrew Goodwin（eds），On Record：Rock，Pop and the Written Word. New York：Pantheon，pp. 227－292.

Middleton，Richard（1990）"Change gonna come" Popular music and musicology. In Studying Popular Music. Milton Keynes and Philadelphia：Open University Press，pp. 103－126.

Public Enemy（1988）It takes a nation of Millons to Hold Us Back. DefJam，314527358－2.

Rose，Tricia（1994）Black Noise：Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover，NH：University Press of New England.

Shepherd，John（1991）Music as Social Text. Cambridge：Polity Press.

Tate，Greg（1992）Flyboy in the Buttermilk：Essays on Contemporary America. New York：Simon and Schuster.

Toop，David（1991）Rap Attack No. 2：African Rap to Global Hip Hop. London：Serpent's Tail.

Walser，Robert（1995）Rhythm，rhyme，and rhetoric in the music of Public enemy. Ethnomusicology，39，193－217.

Wu-Tang Clan（1993）Enter the Wu-Tang（36 Chambers）. RCA，0786366336－4.

11 形 式

理查德·米德尔顿[①]

陆正兰 杜娟娟 译

"形式"（form）通常是在具体的"例子"（instances）与大量的作品或"传统"（tradition）之间的对话中形成的。

形式和内容是传统意义上艺术作品中被循环讨论的两极。形式被认为是形体的外衣或作品的结构。内容则是作品的实质、意义、观点或表达效果。19世纪的音乐批评家爱德华·汉斯立克（Eduard Hanslick）宣称，在一段流畅的乐句当中，音乐便是"乐音在运动中的形式"。他认为，音乐的真正内容来源于它的形式。这种"形式论"（formalism），曾经一直主导音乐美学和音乐分析。这也让阿多诺认为，流行音乐是有缺陷的，因为它的形式可以被预知并且可以公式化。相反，在"严肃"音乐中，作品的形式是独立的——每一个作品都是新的创造，以至于所有的细节都相互关联、连贯（值得注意的是，大量对于"严肃"音乐作品的文本分析，把它们降低到如同图式分析一样的程度，这一点，也正是阿多诺所批判的）。

阿多诺的"标准化"（standardization）理论，是将商业压力下的流行音乐的简单模式，与他所理解的音乐的意识形态作用联系在一起。他认为，可预知的公式化的方式帮助音乐产业获得了大量无差别且无音乐教育背景的听众。同时，音乐机械复制的特性，又将他们的意识塑造成一种被动状态。诉诸一首歌曲的具体内容是没有用的，因为细节仅仅是"虚假个性化"（pseudo-individualization）的假象，对它的设计仅仅用来提供一点新奇感，以便掩饰公式化的作品。不管是否同意阿多诺的观点，重要的是承认他的讨论有其历史语境。关于音乐形式这方面的问题，应该真正想到古典主义者的长处以及现代主义者的观点。阿多诺认为，在20世纪的大众社会，只有现代主

① 理查德·米德尔顿（Richard Middleton），英国纽卡斯尔大学的音乐学教授。《流行音乐》（*Popular Music*）杂志的创始人和主编，撰写了大量流行音乐研究文章，代表作有《流行音乐和布鲁斯》（"Pop Music and the Blues"）、《流行音乐研究》（"Studying Popular Music"，1990）等。

义的进路，即每次使用崭新的结构，打乱观众的期待，才能提供必要的批判品质。但是无论采用哪一种形式观念，大多数流行音乐都通不过检验：对古典主义形式来说，流行音乐的模式（主唱-合唱，十二节的蓝调等）都太基础；相反，对现代主义者来说，音乐一旦用这种公式化的结构，就会被判为是保守的。

逃离这一陷阱的方式之一便是忘掉“形式”，而集中于音乐的“内容”——音乐的意义，它的表达力，它对我们情感、身体以及社会行为的作用。可以确定的是，粉丝们很少听到关于音乐形式的谈论（这一点至少音乐的研究者们应该承认），他们更关注歌曲的感染力和内心的品质，甚至节目表演者独特的外表或吸引力。对于研究者而言，此方法与将关注重心放在社会语境而不是声音上没有区别：哪种观众会带着问题去听音乐呢？在什么地方？为什么？结果如何？这里的危险在于，具体的音乐过程——声音与具体的歌曲的结合——被忽略了，这是在确证流行音乐在美学上的贫乏。

另一种逃离形式主义陷阱的方式，就是对此重新定义。不是忽视“形式”，而是把它重新概念化为“过程”。这里强调的是音乐流动的“内部”（internal）品质，以及它所有的细节，而不是可以被抛开的“外部”（external）模式。在使用这种方法时，安德鲁·切斯特（Andrew Chester）、查尔斯·卡尔（Charles Keil）和其他一些作者，已经区分了音乐类型，以及它们的文化因素和历史因素维度（Middleton，1990，pp. 115－116）。他认为，一种方法，创作出来的音乐一开始是由一些小的元素组成——节奏、旋律动机，然后，通过变化技巧“发展”，其结尾采用独特的、扩展的、乐段式的呈现或结构。另一种方法，他认为音乐以一个框架结构开始——一个和弦模进、一个旋律线、一个节奏音型，然后通过重复结构来扩展，并填进变化的细节。再有一种（用切斯特和卡尔的术语）方法，我们所拥有的音乐，一方面是句法性的、内涵的、扩展的，另一面则是程式的、有活力的、紧张的。这种典范首先是欧洲古典音乐传统中大规模的器乐作品（例如贝多芬的交响曲）；其次是开放性的非洲和非裔音乐形式（在原有曲调上的爵士即兴，或和弦模进，以及西非文化中很多冗长的打击乐）。从历史角度看，美国和欧洲的流行音乐似乎更接近第一种方法（通过各种变化使之多元）。用贝多芬风格来审视，或许没有一首流行音乐在结构上是彻底个人化的；但是，如果把苏萨（Sousa）的进行曲与施特劳斯的华尔兹、詹姆斯·布朗（James Brown）的疯克唱片或他的鼓和贝斯表演加以比较，也能证明流行歌曲的个人品格。

非裔文艺理论家已经形成了关于“表意”（signifying）的一种观念，试

图去把握这样一种方法，用这种方法，黑人文化作为力量，组织、构成模式围绕在“同式改变”（changing same）周围，即围绕共有的重复材料进行不断的变化。这些方式使用于非裔音乐，展示了相似构造中对变化重复的喜爱。这种方式的基础，是他们的生活态度——“回转的东西必然会回转”——这与欧洲占主导的思维方式一致，即对准目标行进，直接对峙。在节目单中的即兴重复很重要，比如短节奏、旋律、和弦指法的重复形成了一个结构性框架——呼应（call-and-response）在声音和乐器之间重复形成交互轮唱——让人感觉到一种“循环”（circular）而不是线性的形式。同样，惯例（groove）这个概念——虽然现在已经被理论化了，实际上，音乐家们已经用了很长时间——它标示对节奏音型的理解，强调一首曲子节奏特点的“感觉”是由重复的结构创造出来的，其中变奏是可以被替换的。

某种程度上，非裔美国音乐的技巧已经变成了20世纪流行音乐的主流，这些方法对音乐形式的作用十分重要。然而，不可否认的是，流行音乐在这一时期具有混杂性。例如，在大多数歌曲中，时间流是被分段塑造的，它们与乐句的结束、开始、分段一致，这些乐段也与歌词中旋律线和语词的划分，分级中的吐字的速度过程保持一致。也就是说，变化是与歌词与和声的区分相一致的，分层次地明确表达这一短暂过程。因此，从歌词到合唱歌词，或特殊部分重奏的变化，产生了一个独特的结构意义，其中的从属部分在最低层次上，在“结构弱拍”（structural downbeats）之间展开。同样，当“起音”（hook）回转过来，或者当一个稳定的节奏回返时，某些东西会超越连续性，超越惯例，铭刻在听众的意识当中。甚至在大多数电子流行音乐文本中，在明显的无止境的舞拍声部，我们可以清晰地听到舞蹈节奏中插入的“破坏音”（breaks）。在另一头，冗长、多段的前卫摇滚乐，证明了流行音乐赋予音乐一种外展幅度（应当特别注意的是，优秀的古典乐演奏家明白，微小的节奏音高差异，有一种意义的内包幅度）。

对古典音乐的分析已经发展成一种理论，这种理论试图去塑造和说明一种结构层级。在这种意义上，听众能够从小规模事件的层级退出，渐渐进入（有意识地或无意识地）高层级的时刻和标识中。这些理论中最具影响力的便是申克理论［用其发现者海因里希·申克（Heinrich Schenker）命名］，它将音乐“前景”（foreground）表面发生的看作“背景”的音高与和弦关系深层结构的一种“外现”（composing out）。将申克的方法与流行音乐分析，在结构层级变化上作比较，我并不认为二者有相似性。申克对于音乐作品、语言作品有一套独特的观念，并试图广泛应用。然而，正如我们所看到的，不同的音乐类别就它们常规层级上的数量、目标和运行不尽相同。艾

伦·福特（Allan forte）的《1924—1950美国流行摇滚的黄金时代》（*The American Popular Ballad of the Golden Era 1924—1950*）一书中，最为彻底地试图将申克理论应用到流行音乐剧目中——格温什（Gershwin）、克恩（Kern）、波特（Porter）的曲子，还有一些相似的作品——充分证明了这些作品中，音调的表面结构和支撑的和弦模进，是如何从与音符与连贯性相联系的深层结构中获得力量的。但是，福特这样做，仅仅是因为这些作品的音乐语言特征的概念，可能是20世纪流行音乐中最靠近古典音乐的。然而，福特忽略了大量的类构成（quasi-inflectional）的细节——节奏、切分音、忧郁音、细微的指法重复——这些作曲者都已经从当代非裔音乐技巧中获得。更有甚者，他忽略了这样一个事实，乐谱上的音符只是一个指示，这些歌在不同的表演中有很大的变化。换句话说，他将歌曲置于一个错误的音乐类型中，至少部分是这样。

对于流行音乐的形式，最有说服力的方法就是强调它的惯例（conventions）的作用。体裁总是将作品和表演联系在一起（它们经常落入一个具体的类型——摇滚、Rap、民谣或其他——虽然两者或者更多之间经常混杂，但是无论如何，类型特征和边界总是相关）。类型，部分地被支配音乐过程的惯例所定义：什么能，什么不能，什么是常规，当然这也包括与形式相关的惯例。一种类型被认为与一种言说模式相似，在某种程度上，是因为词汇规则、句法单元类型、常规组织、特色主题以及言说的模式（谁对谁说，用何种方式）和情感结构等相似。我们知道，当我们听到联合国总统的致辞时，不需要辨别它是不是。同样，当我们听一首民谣摇滚，同样不需要一种说教式的说明。广义上说，这种方法说明了音乐（就像语言以及其他交流系统）不是通过直觉或任何普遍生来就有的脑力让我们明白的，而是通过已获得的文化知识。我们能“读”（read）一首歌的形式，是因为我们已经了解它（是在更深层次的意义上，而不是标准化的理论假设上）。问题可能变为，这些方法是否是作为文化概念和体系化的惯例得以建立的，以避免对象的物化。但是，就像艺术作品总是被认为是积极创作的产品一样，音乐形式可以被看作与积极的形式过程有关；文化产品的表演应该给予足够的重视，因为它在语境中具体化了。

在弄清楚这些背景之后，我们现在能够更加深思熟虑地看待“力场”（force field）对流行音乐中的形式生产的控制。可以观察到，重复在音乐中扮演的特殊角色——事实上，在任何类型的音乐中都能看到这种情况，音乐在这里并不是唯一的。其他文化实践也经常通过重复来塑造自我。例如，语言也依靠这个方法，因为除了特殊的语言单元——声音加上意义——都是重

复的，它们在语言系统中的位置无须编码而被大家共同理解。甚至生命本身——比如意识结构、我们的时间感、生命繁殖与物种——被重复所模塑。但是，音乐或许因为它的速度品质，或许因为它的意义过于模糊，过于依赖秩序过程，而为节拍的重复提供了特别有力的证明。换一个角度，我们可以说音乐的影响尤其与重复与差异相关，而差异则被认为是远离重复而获得的距离（就像重复被认为是被挤压得最小的差异）。差异能够从数量上（它可识别的位置有多远）和质量上（在什么样的运行层次上，多大范围）评估。

在大多数流行音乐中，重复过程非常有力。这使它更易被获得，更易被记住理解，最大可能地向观众开放，调动身体（因为身体自身可以当作一连串重复机制的相互反应）。无论怎样解释，不管是阿多诺的观点，还是其他意义理论，他们都以不同的方式谈到了问题的核心。

然而，强调重复的重要性只是刚刚开头。乐曲中，重复和不同实践的准确方式是具有文化和历史的特殊性的。甚至在贝多芬很长的交响乐乐章中，在勋伯格的无调性作品中（对于阿多诺而言，他是音乐里现代主义的代表）也存在重复，但是它试图专注于一种不规则的旋律方向和散文式的言说。相反，在大多数流行音乐中，音符、节奏、旋律的重复是被强调的。对于流行音乐自身，重复的作品以变化的方式存在，同时，需要各种不同的分析框架来理解。例如，在上文，我已经强调短音符层级间的重复差异，经常用来分析一个整体性的结构框架，而乐句和乐段层级上的重复差异，通常是作为大规模的“展开”（argument）。第一种类型我称之为“乐素的”（musematic）（对于音乐符号学家来说，音符是最小的意义单元，与语言中的词素相类似），第二种类型是“言说的”（discursive）。第一种的范例就是重复段，一个乐句中再次使用，经常伴随着一串歌词，然后以标点结束（终止，音乐术语）。第一个例子，可以联想滚石乐队录制的《满足》（“Satisfaction”）中模糊的吉他部分。第二个例子，可以联想亨利·克莱·沃克中的19世纪民谣《回家吧，父亲》（“Come Home Father”）中副歌的前两个乐句：除了最后两个音符，这两句完全相同，第一个开始（“父亲，亲爱的父亲，现在跟我回家吧/尖塔上的时钟指向了一点钟”），第二个结束（“亲爱的父亲，你许诺你将回家/只要你白天的工作做完”）。这首歌在特纳（Turner）的歌中也能找到（1972，pp. 246－252），前两个乐句引用自米德尔顿（Middleton）的书（1990，p. 271）。

“言说的”重复经常被嵌入——特别是在19世纪和20世纪初的作品中。也就是说，乐句的重复（偶尔也在语义型中）被放在了更高层级的重复中，即在更长乐句和乐段中。同时，在这些曲目中，重复经常是连续性的——换

句话说，保持单元形式，但在不同的音高上重复。例如在乔治（George）和格温什的《拥抱你》（“Embraceable You”）这首曲子中，第二乐句在音高时重复第一乐句；第一个是和谐地“开始”，第二个是“结束”，这种效果是互补的。同样，第四句重复第三句，在一个低的音调上，然后继续以一种新的方式，同样的节奏，音调在中间位置。第二段中间开始是严格地重复整个第一乐句和第二乐句。接着，主要的新的乐段的第七乐句和第八乐句下行，平衡大多数占主导的上行方向行进的乐句，与此同时，第八乐句构成了一个短的第二乐句的变奏，推高一个音符，以便使它达到高潮，成为整个曲调中的最高音（这也就使这段高潮，比结束乐曲第一部分的第四乐句高一个音）。这两个因素一起强调了双部形式之间的平衡。同时，最低层级的重复，三个音符开始的曲调［上行的音阶音符，一直到“拥抱我”（embrace me)］，覆盖整首歌曲，用不同的形式，在不同的音高层级上，就像一个发展的动机。这样合在一起的曲调是 20 世纪流行音乐中最接近古典音乐的常规过程（如图 1 所示）。强调某种线性路线（就像一段旅行：回家、出走、再回家），合理的控制（平衡、互补），自足（封闭、连贯），学者们常常将这些与传统资产阶级文化喜爱的主体性模式联系在一起。

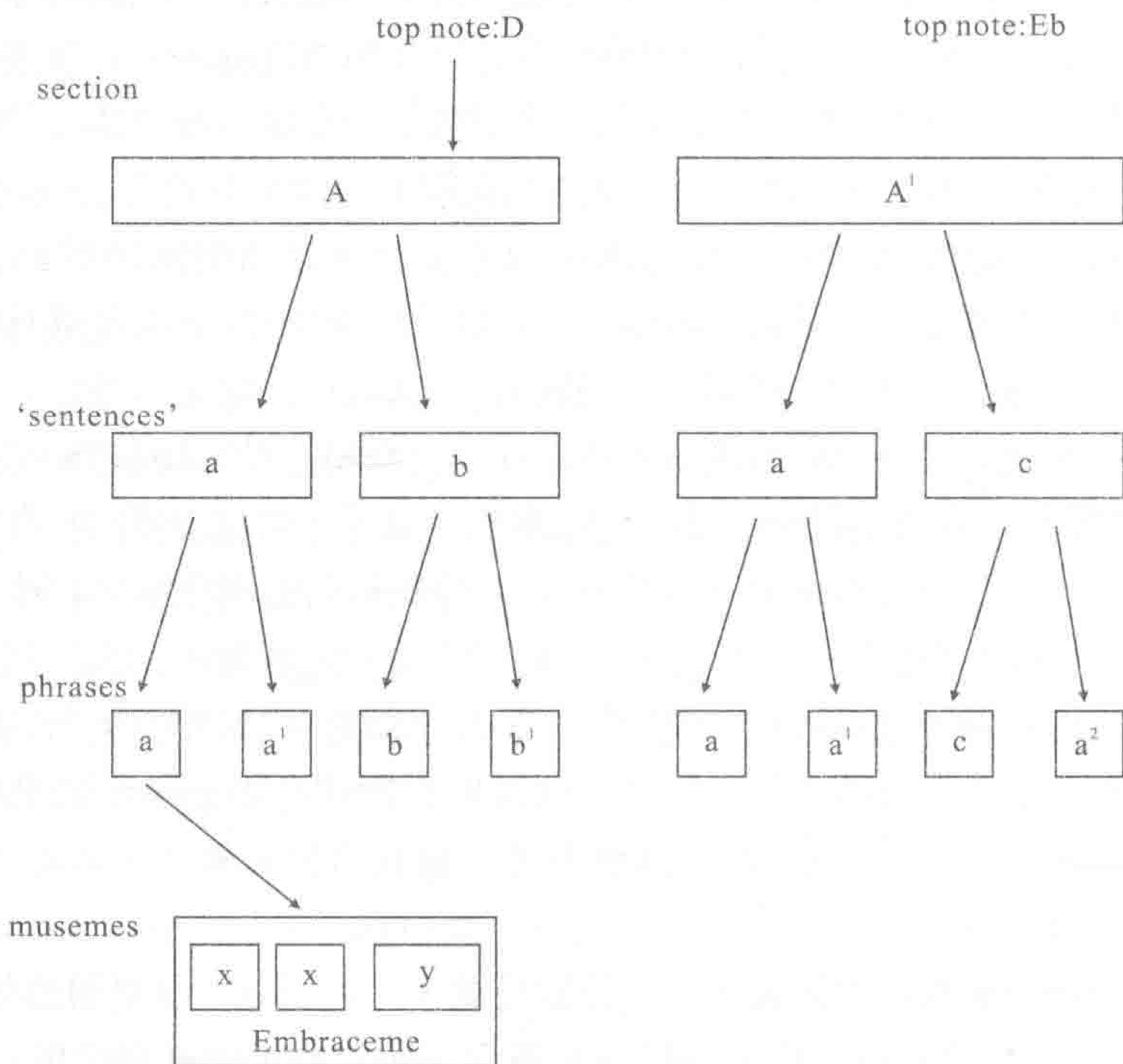


图 1 《拥抱你》中的重复结构

乐素的重复与其不同，詹姆斯·布朗的《超级坏》（“Superbad”），在戴维·布拉克特的《解读流行音乐》一书中已有精辟的分析。这里有两个段落，一种为“韵文”，另一种布朗叫它“连接”；我们简称为 A 和 B。它们交替出现——但是每一部分的长度都以明显的、出人意料的方式变化，交替很轻易地显出差异：声音消失了，既不是结束的感觉，也不是结构的高潮。事实上，从一个段落到另一个段落的转变是任意的，通用的一个术语叫“中断”（cut）。看起来似乎一旦开始，音乐（或 A 或 B）便跟随自己跑，只要令人满足，它就跳到它的交替部分，然后返回（时间的延展，原则上是无穷的）。音乐能够自己“跑”（run），因为在乐素层级上，它由重复构成的网络组成。鼓、低音、小号插入的和声，吉他弹出的和弦和旋律音符共同组成了复节奏的矩阵。布朗的乐曲就是这样构成的，通过短音符的重复置换，有两个特点十分有意义。第一，所有的音符都形式化了，它们在提醒我们，这些都与旋律、和声材料有关，并衍生于此，而且都是之前我们使用多次的非裔音乐类型。第二，它们中的所有因素都不断地受制于变奏。旋律和节奏的变化更为明显，但这并不是经常性的，而是小范围的：重音上的细微变化，发音、音色、音高过程中（滑音，下降音，颤音）的轻微变化。布拉克特的分析展示了典型的乐队的声音织体。布朗的图式形式的核心素材展现了常规和变化两个方面。《超级坏》代表了它的意义美学。表层是结构弱拍，然而，在这个层级下，很难区分结构层级。因为，尽管这里有重复与差异关系大量运用，从单个音符到一小节的音符，但这些运用并没有来自任何例行的层级体系。强调某种确定的形式循环、（织体因素之间）共时关系以及（对已有的曲目、传统，或表演设计来说）开放的结构。这些特点，通过集体参与过程，造成鼓励自我结构模式的主观性。

尽管把《拥抱你》和《超级坏》当作范例分析，并作为一种严格性的区分可能不太妥当，但仍然有很多人将此看成是白人和黑人音乐文化概念的映射。从某些不同的视角，用言说的和乐素的差异方法讨论形式，更强调了两者的相反性。一边是段落式的，一边是附加式的。可以清楚地看到，这两个规则之间有相当大的重合。在段落式的形式中，音乐单元被清楚地划分为不同段落，它们被组织，以便明确有力地表达情感或戏剧结构——相同的是，都充分利用言说的重复。但是，附加式的形式类型不仅包括过程性的生成结构（正如《超级坏》中一样），而且包括歌词乐句，在其中一个整体乐段（一段歌词），重复就像必不可少一样，每次都携带不同的歌词。叙事性的民谣典型地证明了后面这一趋势，此影响已经种植在民谣和唱作者演唱的剧目中。附加式的歌词重复当然可以由内构成，不管是乐素式的，还是言说式

的，抑或两者都有。段落式的也同样如此。比如典型的“经典的”（classic）叮砰巷（“Tin Pan Alley”）民谣中第三十二节的AABA形式。同样，在表演中，这些段落结构能够反复累积——实际上，这种源头可以在19世纪歌曲中的主唱-合唱形式中找到。有时，一首附加式的歌曲，是如此依赖乐素的重复，以至于创造了泛滥的惯例，抵制任何段落的划分，一个例子就是鲍勃·迪伦（Bob Dylan）的《隐秘的乡愁布鲁斯》（“Subterranean Homesick Blues”）。在其他情况下，段落形式中的相互重复，使得感受不断加强，以至于过分点明了那种开放式的潜在性。例如，在格温什的《我跟上了节奏》（“I Got Rhythm”）中，A乐句在AABB的形式中，完全可以识别（所有的和声取消），当和弦紧跟和弦（特别是以一种快节奏的速度）的效果，与《超级坏》中很相似——一段连续的“歌词”被一个偶然的“连接”打断。术语“和弦形式”（chorus form）通常用来指一种表演形式——特别是在爵士和R&B中，有时在乡村音乐和摇滚乐中也可以看到：在一个既定的结构单元被重复无数次。音乐单元自身也可以被段落式地精心制作，就像大多数叮砰巷民谣。十二节布鲁斯，以及类似的，就像许多R&B和摇滚所做的那样，三行AAB歌词，谱成三个乐句的旋律，在和声中以一个单一姿势摇摆（如图2所示）。在一些疯克、雷鬼和嘻哈音乐中，偶尔也会向开放式行进。

Lyric (Melody)　[A (A)]　[A (A)]　[B (B or A or A^{1})]

Chords　I　IV　I　V　(IV)　I

Bars　1　2　3　4　5　6　7　8　9　10　11　12

图2　标准的十二节布鲁斯

［和弦功能规定：I是主调音，IV是从属音，V是属音
（C大调，和弦在C，F调和G调各自演奏）］

这种混杂和音域在这里暗示了它们是摇滚乐中最明显的特征。甚至在20世纪50年代摇滚乐蓬勃时期，十二节蓝调形式及它相近的变体居于主导地位，出现在一些表演者，包括民谣歌手的节目单中，比如，猫王的《深情地爱我》（“Love Me Tender”）。到了20世纪60年代，一种影响范围更广更灵活的方法开始出现在歌曲创作中，带来了多样化的模式。概述这些很困难，能观察到的只是歌曲的普遍构成都是出于变化长度的段落顺序，它依靠它们的功能和内在关联：“歌词”（verse），“和声”（choruses），“连接”（bridges）。其次，持续性的构成，通过重复乐句，相同的音型、节奏、织

体或和谐的和弦模进进行段落分配。例如，披头士乐队（Beatles）的《她说，她说》（“She Said She Said”）中，段落的构成（歌词—歌词—连接—歌词—连接—歌词—终止）被不规则的段落和乐句长度、韵律的改变、旋律的相似性以及段落中的和声所遮掩。在滚石乐队的《满足》（“Satisfaction”）中已经提到，分节点十分模糊：明显的吉他即兴乐句表明某些部分具有“和弦”功能，它表明了“歌词”的缺席。

特别是在摇滚乐中，用一个短的重复的和弦模进（一个和声反复）去创造一个节奏框架十分普遍。奇想乐队（The Kink）的《你拥有了我》（“You Really Got Me”，1964）交替使用两个和弦，经常被认为是第一首即兴歌曲，但是这种技巧可以追溯到《摇摆与尖叫》（“Twist and Shout”，1962）和它的模式，到《森巴舞》（“La Bamba”，1959），《路易 路易》（“Louie Louie”），甚至更早的可以追溯到杜沃普（“doo-wop”）和福音音乐。更为微妙的是，这种技巧的使用在 R. E. M 的《失去我的信仰》（“Losing My Religion”）中（1991；see figure 11.3）就是一个很好的说明。主要的歌词（A），不规则的十小节长度，建立在两个和弦反复上。六小节的第二句歌词（B）像副歌一样保持返回，但发生变调，看起来好像是它将继续反复，实际上则转向了不同的方向，使它平等地返回 A 或回到连接 1 上。连接 1 建立在两个和弦的反复上（两个和弦中的一个是相同的，另一个不同），一个和弦是与 A 相关的，另一个是与 B 相关的（跟随一个同样的转调轨迹）。它就好像原初的 A 反复，抛下它的子孙，而这些子孙曾围绕着它们的父母。结果是一首从段落精心制作的歌曲，要求一个完美的持续——旋律反复地给了一个品质的印记，就如弹曼陀罗，它通过不断地表演而持续。

显而易见的是，我上面讨论的不同的常用规则——言说的/乐素的重复，段落式的/附加式的过程——总是被具体的类型和风格调整。一种定义音域的方式，会参照对节拍的“三角测量”（triangulation）：首先，一个“叙述性”（narrative）的动机，迫使听众朝向一个目标，通常通过旋律的行进和和声的紧张和释放；其次，一个“史诗性”（epic）的循环，确证了“同式变化”的意识性；第三，“抒情性”（lyrical）的线性结构，专注于平衡、偏离、对称关系。第一种优势不同（但在结尾解决）；第二种读到差异，识别成相互调节；第三种抓住不同再依据对等性（相反的程度，开头和结尾的平行，音高的平衡、上下行等）的变化关系，掌握了差异。“叙述性”的动力点倾向于歌词形式功能；“抒情性”趋向合唱形式功能；“史诗性”倾向于姿体的编舞功能。然而在实践中，它们总是混在一起，占有不同的比例。可以清楚地看到，在大范围的历史看来，20 世纪的意义变化重大，从占优势的

叙述-抒情混合——这一趋势自19世纪继承而来——到专注于抒情-史诗混杂。从摇滚开始，它已成为主导。

intro (Br 1)	A	B	A	B	Br1	A	B	A
Bars (Inst) 8	10	6	10	6	8	10	6	10
Chordal riffs								
F-(G)-a-(G)	a-e	e-d-G			F-a			

B	Br 1	Br 2	A	B	Br 1	Br 1	Playout
6	8	8 (4inst+4vocal)	10	6	8	8	(inst)

lyric transfer

图3 《失去我的信仰》中的形式

（和弦的安排，是依据惯例和传统的。大写字母代表大三和弦，下面的代表小三和弦。）

对于类型和风格需要，所产生的形式节拍的调和可以有几种不同的渠道。例如，歌词总是起一个重要作用。配上歌词的音乐重复与不配歌词的音乐重复效果不同。关键词语或乐句的持续重复，强化了乐素的重复。同样，"引子"通常带有歌词，也看似音乐的一部分，并作为主要的结构标识。韵律的设计也可以作为音乐乐句结构的反映（尽管有时并没有）。歌词有时候是"法宝"（talismanic）（比如小理查德的"Awopbopaloobop Awopbopaloobop"），看起来几乎是倾向姿势，倾向"叙诗性"的冲动。另一个极端，是讲故事的民谣歌词推动歌曲向"叙述"模式发展[例如鲍勃·迪伦的《上帝在我们身旁》（"With God on Our Side"）]，但也并非总是这样[迪伦的《牛津城》（"Oxford Town"）的叙事中设置了不断的重复]。最后的例子说明，歌词和音乐的结构可能相互冲突——或者至少以一种复杂而非简单的方式相互支持。就像戴·格里菲斯（Dai Griffiths）对布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）的《河》（"The River"）的分析中的那样，韵律设计、歌词内容、旋律形式以及和声节奏经常跟随不同的速度模式。

声音和织体的特殊选择，在音乐的形式节拍调节中也起重要作用——这些选择经常与不同的类型功能相关。比如，典型的"露天摇滚"（stadium rock）中的圣歌型的副歌，成为声音世界中一个突出标记。相反，经典的朋

克摇滚中的扭曲的、重金属的声响，带着不屈的持续性，似乎是要消除“形式”（form）意识，而作为反击类型规范的声部，与有“表现力的”（expressive）云状织体相比，它与“独立”（indie）的音乐的共同之处在于，它们经常与细致组织的动力变化、关键结构乐章结合在一起，以清晰的、宽厚的、有力的织体组织，围绕着典型的疯克模式开放的重复节奏。首先会将我们的注意力带到有表现力的戏剧变化，其次会邀请我们跳舞。

一个更远的调节渠道与声音的独特性相关，它由音乐生产和传播的技术定义。Top 40 电台鼓励歌曲生产，这将更加适合大量公式化的类型框架和节目流程。LP 唱片促进了更多的形式扩张——例如，相当多的“外延性的”（extensional）过程和“前锋摇滚”（progressive rock）喜欢的多声部结构，或弗兰克·帕扎（Frank Zappa）的新现代主义（neo-modernistic）创作——就像其“概念专辑”（concept album）一样，在独立的音轨之间具有循环和类似组曲关系的趋势。同时，多音轨的混合打开了拼贴的大门，比如，披头士的歌曲《革命》（“Revolution”）。近来，大多数情况下，十二独立音能够重新合成得以扩展，以舞池为目标，通过段落重复，或拉长的开放式重复模式“循环”（looping），不断延展。

20 世纪末，流行音乐中盛行的材料组合方式是重新合成、拼贴织体和试样，这些自然扎根于发展和变化的数字化生产技术。同时，这一趋势再次聚焦于流行音乐中常规程序的运用，以适应大量的已有的节拍，将重点放在技术上而不是其他层面。弗莱什（Grandmaster Flash）的经典嘻哈乐：《弗莱什在铁轮上的冒险》（*The Adventure of Grandmaster Flashon the Wheels of Steel*，1981）具有的形式——来自其他唱片中的某种复杂的、自由的拼贴——是新的，但依靠乐素的即兴重复，它的意义过程被却放在旧的传统中。

总之，像《冒险》（*Adventures*）这样的唱片提出了这样一个问题，即单个作品和大量的节目单之间的关系问题，它明确要求采样技术的新的强度，但这对流行音乐的实践来说很特别。在这个章节，我假设把“一首作品”（the piece）（一首录音、一个表演或公开发行的一首歌）视作基本的形式单元是合理的。在实践中，这些并不同等清晰。如果考虑“装套”（covers）的作用，想想音乐家如何从其他乐曲中借用音调、节奏、重复、声音，想想程式对一首歌的重要性，这很明显：“形式”（form）已成为特殊“例子”与大量作品或“传统”之间的对话。作品不但改变它们的声音，而且也会在一次次表演中改变——通过使用重复技巧作为结构框架和可能的开放程式，在过程中增加。很容易发现，数字化技术被吸收到历史久远的互文性生

产倾向之中（请见本书第十六个关键词“技术”）。一方面，它暗示了形式的重点问题是重复，什么被算作音乐单元——一场表演、一首歌曲、互文性网络或其他极端的、无休止的即兴重复——依据听众的社会情境而变化；另一方面，它暗示了音乐形式与大量的音乐实践和音乐文化联系。在这个范围里，形式很难被定义，也很少受“内容”限制。相反，无论在地方表现的特殊性中，还是在历史变化的保留曲目形成中，都说明了形式是文化知识的体现。

参考文献

Brackett，David（1995）Interpreting Popular Music. Cambridge：Cambridge University Press.

Forte，Allen（1995）The American Popular Ballad of the Golden Era 1924－1950. Princeton，NJ：Princeton University Press.

Griffiths，Dai（1988）Three tributaries of “The River”，Popular Music，7，27－34（reprinted in Middleton，1999）.

Middleton，Richard（1990）Studying Popular Music. Milton Keynes and Philadelphia：Open University Press.

Middleton，Richard（ed.）（1999）Reading Pop：Approaches to the Textual Analysis of Popular Music. Oxford University Press.

Moore，Allan（1993）Rock：the Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Buckingham and Philadelphia：Open University Press.

Turner，Michael R.（ed.）（1972）The Popular Song Book. London：Pan.

12　文　本

约翰·谢菲尔德[1]
陆正兰　黄琼霞　译

如果歌词、图像及乐段作为流行音乐文本的要素，并以有力的方式与流行音乐的音响相联系，那么在某种程度上，我们则不能完全理解……或许我们能够总结为：尽管音乐具有文本性，但那一定是非常不同的文本性。

引　言

与音乐，尤其与流行音乐相关的术语“文本”（text）是指什么？在日常生活中，术语“文本”通常用于书写的东西。文本被认为是书写或印刷出来的任何文字性的东西。在当代，它也指我们在电脑屏幕上看到的东西。文本是一个术语，它用于书籍、文章、杂志、报纸、小册子以及传单等。在这样的文本的基本概念中，一个重要的方面是将文本看成一种有形可视的形式。它们出现在纸上，以及纸的替代品如人造丝、电影院和演讲厅的屏幕上，抑或在电视屏幕上与电脑显示器上等。进一步地说，文本被看作由有形媒介呈现出来的结果。因而，文本是不可听、不可闻甚至不可尝的。当然也指“言说文本”（text of a speech）。从这层意义上说，除了书写或印刷的文本，口语也被卷入进来。然而，当人们提及“言说文本”时，他们的意思常常是指可以被解读的言说文本，或者是言说呈现中的文本，就像电视评论员仔细审查政客演讲措辞一样。

正如本书第二个关键词“话语”到第十个关键词“音乐”所述，音乐这个概念本身就是一种理论建构［这也适用于“语言”（language）。作为理论

---

① 约翰·谢菲尔德（John Shepherd），加拿大卡尔顿大学音乐和社会学教授，艺术和文化研究学会主席。《世界流行音乐百科全书》（*Encyclopedia of Popular Music of the World*）编委会主席和总编。代表著作有《音乐和文化理论》（*Music and Cultural Theory*，1997），《摇滚和流行音乐：政治、政策和体制》（*Rock and Popular Music*：*Politics*，*Policies*，*Institutions*，1993）。

建构，这点通常在“音乐”讨论中被忽略]。音乐不是“自然界”（natural world）“给予”（given）我们的某种东西（就像语言也不是自然物）。然而，话虽如此，但很明显，人们知道音乐与人类其他表达和沟通方式有所区别。例如语言，它介于音乐与文本之间。文本是语言具体可见的呈现方式，而除了在总谱或活页乐谱上的符码，音乐是不可见的，稍纵即逝的。就像口语、音波一样，音乐是由声音组成的，能被听见。虽然在字面上和比喻上来说，声音，音乐的声音可能“触及”我们，但我们不可能真的触摸到它。此外，音乐的声音与语言发音的区别——如果你愿意的话，可称之为语言的非文本形式——从某种意义上来说，“在于”（in）带歌词的音乐声音，即我们通常识别的音乐声音，远超出规范语言的发音。这就是为什么在日常生活中，人们没有必要费神去区分音乐与语言。

文本与音乐似乎是非常不同的东西。文本是有形的、可见的，由文字构成。音乐则是无形的、可听的，音乐常常是“有文字的”（has words）的，同时，却又是“非文字的”（of words）。那么，术语“文本”的所指如何与音乐相关？对这一问题有两个答案。其一与20世纪各种形式的文化理论的发展相关。其二与音乐记谱法的特点相关，几百年来，乐谱符号与非语言乐音的关系复杂。

文化理论，文本以及音乐

很多文学批评都依赖细致的文本分析。文学——除“口头文学”（oral literature）以外——是通过文本定义其特征的，这种认识不足为奇。即使不是直接地受益，文学批评中的文本分析也已经受到整个20世纪各种形式的语言与文化理论发展的影响。例如在20世纪初，瑞士结构主义语言学家费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure），将文本“形式”（form）与文本“内容”（content）分开。在索绪尔心目中，形式，即在有形媒介上书写的字母与单词形态；内容，即通常由这种可视的和具体书写的形态所引起的思想、观点和情绪。索绪尔提出的主要观点是“能指”（signifiers），即单词语音以及它们可视的编码形式，与“所指”（signifieds），即通常与语言的语音及其视觉符号相关联的意识层面的概念，两者之间的关系本质上是任意武断的。索绪尔认为，语言的语音及其视觉特征，与概念或意识层面的概念之间，并没有逻辑性的、必然的联系，它们是按照惯例互相联系起来的。举个通俗的例子，单词“鸟”（bird）的发音以及此词的写法，本质上并不“与鸟相像”。但实际上唤起意识或精神概念，与“oiseau”（法语“鸟”）这

个词的发音及其拼写形态，同样可以成功地指示这种飞翔在天空中的两条腿带翅膀的动物。

索绪尔的研究非常重要，因为它揭示了人的世界观，似乎是中立的、客观的、非语言中介的，这一观念实际上有欺骗性。因此，通过建构语言材料与概念世界之间的明显差异，索绪尔的语言符号学理论表明，不是世界赋予语言以意义，而是语言赋予世界以意义。根据这种思维方式，世界变得不那么绝对，反而更具建构性。这并不是说世界是一种非物质性的妄想或幻想，相反，由于人们通过语言观察世界，因此，不同语言以及同一语言的不同使用方式，会产生“不同的”（different）世界。换句话说，语言以一种特别的方式，向人们传达了世界的面貌，向人们描述这个世界。

罗兰·巴尔特（Roland Barthes）、朱丽娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）和其他学者的研究，即被认为具有“后结构主义”（poststructuralist）特征的研究，促进了索绪尔语言学理论的发展。他们提出，如果文本没有渗入人们的观念之中，那么文本会以某种方式隐蔽起来。而人的意识是语言性的建构，因此，在文本本身的建构过程中，人的主体意识可能沉溺、遗失或者“消失”（disappeared）。因而，这不只是语言赋予世界以意义的问题，而是在植入诸如有关人的意识或主体意识的情况下，语言赋予世界以意义的问题。换言之，人们通过语言构建了主体性（见本书第一个关键词“意识形态”、第二个关键词“话语”）。

对巴尔特及其他后结构主义者而言，语言为主体性的意义建构保留了重要的位置，更重要的是，巴尔特强调作为主体性建构的互文性，并将此观念扩展到能产生意义的所有文化过程或人工制品中。值得注意的是，在巴尔特讨论“文本性”（textual）之前，他几乎没有提到音乐。可以推测，可能因为音乐不像人类的许多其他表达与沟通形式，乐音是非语义性的，音乐所特有的声音远远超过了语言所“包含”的语音。换句话说，乐音并不指涉外部世界的客观对象，也就不指涉可以通过语言捕获到的具体概念。对于巴尔特而言，音乐自身看来不可能与世界的“意义”（meanings）或意识形态相关。

因此，对巴尔特而言，在意识形态的问题上，音乐似乎是“纯真的”（innocent）。文本性问题，对他极为重要，对意识形态的批判激发了巴尔特对文本性的兴趣。从这个意义上讲，巴尔特的意识形态批判成了意义批判本身，至少在西方模式中，成了一种政治斗争的批判。但是，音乐对巴尔特而言则表现为“零度”（degree zero），它是处于完美、质朴和纯洁状态中的“他性”（otherness），反衬了与意识形态的斗争。“一旦有人谈到音乐，”巴尔特说道，“或一曲音乐——作为音乐本身的价值，或没有价值——这两者

是一回事——对每个人而言的价值——一旦告诉我们必须热爱所有的音乐——我们感觉到意识形态竞争落到最珍贵的评价内容及音乐之上”（Barthes，1993，p.74）。因此，尽管音乐对巴尔特而言是文本性的——同文学、绘画、电影、漫画书、报纸等一样——然而音乐构成的是一种非常特殊的文本。

符号，文本以及音乐

术语“文本”的所指是如何与音乐相关的？这个问题答案是，将文本的意义扩展至所有能产生意义的文化过程或人工制品。正如巴尔特的例子所示，以这种方式将音乐列为文本，可能会将音乐导向特殊的地位：就其传统“意义”（meaning）而言，它是一种似是而非的“纯真的”的表意实践。然而，作为文本的音乐还可以通过另一种方式进行解读，那就是借助记谱形式或乐谱上的符号进行解读。此时，音乐被转化为有形可见的形式，它相当于文本在口头语言中所扮演的角色。考虑到这些角色，人们很容易认为文学作品、被印刷出来的语言、乐谱、活页乐谱，从根本上充当了备忘录的角色，它们不仅记录了口头语言及音乐的声音，以便声音的识别，并且还以这种方式使声音得到忠实的复制。然而，正如我在主张音乐作为社会文本时所说的，口头语言与各种书写印刷形式之间的关系并不那么简单，在西方文明史上，有一段时间，书写和印刷的文字比起它们最终所依赖的口头词句拥有更大的权威。

在音乐与音乐符号之间的关系中，可以观察到类似的发展，这种发展涉及口语、书写以及印刷。正如戈登·格林（Gordon Greene）提出的，最早音乐乐谱只不过是帮助记忆。接着，是一段关系不平衡的时期，其间，音乐记谱有时帮助记忆，有时对规定声音及其位置及演奏（唱）起着重要作用，而这些声音记谱不一定被音乐实践承认。大约从18世纪到20世纪，音乐记谱在古典和“严肃”（serious）音乐创作中起着根本性的作用。首先，对于音乐发展出庞大的结构或“建筑性的”（architectural）结构而言，音乐记谱成为基本并且必要的工具，而这种结构构成了古典音乐和声的复杂性。换言之，音乐记谱通过声波因素或基础素材提供工具，每块素材的每一部分可以被设想、操纵和存储，并且，当结构的其他部分被关注时，它们会被暂时搁开。这样一来，音乐中的符号所起的作用，与造船和飞机建造蓝图以及建筑施工计划中的符号作用十分相似。

然而，音乐符号除了在音乐构成中起根本性的作用，它对古典音景的特

点也有贡献。特里沃・威沙特（Trevor Wishart）认为，规范的音乐记谱（就是你在活页乐谱中看到的）会成为一种过滤器，通过它传递所有可想象的声音，以此来提供古典音乐中被限定的声音质感。由于声音的某些方面更容易受到视觉中介的影响，因此记谱操作比其他方面更具视觉影响力，这一点在古典音乐中表现得尤为突出：单个的音阶在很大程度上保持固定或稳定，并且没有明显的“弯音”（bent）[就像它们在流行音乐中，吉米・亨德里克（Jimi Hendrix）的吉他演奏，或詹尼斯・乔普林（Janis Joplin）的演唱提供了很好的例子]，同样，出现在节拍上的节奏，也没有明显的“弯音”[正如在流行音乐中，爵士乐中负责“摇摆”（swing）感觉的部分，并且对每小节第二和第四拍的重拍强调，产生了摇滚音乐的基调强节奏]。

声音要素无法适应简单的视觉中介，因此声音要素的符号操作要么标准化，要么常规化。重要的是，古典音乐的音色，例如，小号和长笛所发出的音色本身，音符的音调和音色，会告诉你它是否正在标准化地演奏，由此确立古典音乐中每样乐器和每种声音理想的纯音色。按此理想状态，音色的标准化，便意味着古典音乐基本的声波建构模块变成同质性。以同样的方式创作具有复杂结构性的音乐作品，而建构模块统一标准的形态，则允许庞大复杂作品的建构。此外，古典音乐中音色的纯度——长笛的悠扬之美和男子歌声的流畅典雅——也使音色表现得不太张扬，不太可能分散对和声与旋律（取决于音高）以及较小范围内的节奏的前景要素的注意力。例如，杰思罗・塔尔（Jethro Tull）乐队的伊恩・亚历山大（Ian Alexander）的长笛吹奏（“弯音”音高与节奏）在古典音乐中是不被承认的，而其粗糙“下流”的音色以及旋律与节奏的曲折变化，和路易斯・阿姆斯特朗歌声的音色或音质，在古典音乐中也不被允许，因为它们会从构成古典音乐的基础和声转移注意力，并会挑战受严格控制的和声——节奏结构的逻辑性。

古典音乐中的声音尽可能地被还原为乐谱视觉要求的可能性。这样一来，“什么才算音乐”（what counts as music）的概念和看法，在古典传统中被确定下来。此还原更是文本性的还原，正是这一点，为音乐如何被视作文本的问题提供了第二个答案：从视觉符号条件下声音的简化角度来论说。实际上，通过它的子学科：音乐理论与音乐分析可以清楚地发现，音乐学学科严重倾向于思辨音乐（通常指的古典音乐）。音乐分析在这两个子学科中进行，并几乎成为音乐符号与乐谱分析的同义词。在乐谱那样的物质形态中，音乐的具体化已反过来允许音乐学（不同于民族音乐学）将古典音乐构想为某种与世隔绝的东西，并以某种方式独立于世界上社会、经济、政治和文化力量的一种艺术形式。因此，音乐理论家在这样的范围内思考音乐中的

“意义”（meaning）或“含义”（significance）时，就会得出结论，音乐仅仅包含在音乐的声音中。

音乐作为文本

从两个方面，音乐可以被看作文本。第一，音乐作为比喻意义上的文本。它可以被视为一种文化要素，因而易受到论证它们的文化理论及语言学理论各种形式的考察影响。既然这样，音乐就变得跟巴尔特所谓的无目的非真实的“零度”（degree zero）一样，相对于世界的意义及意识形态，是完美的天真的“他者”（Other）。从这个意义上讲，就好像在说，音乐是一个空洞的能指，与其所指有常规关联的世俗意义没有任何关系。第二，音乐作为字面意义上的文本。传统的音乐分析认为，音乐具有内容充实、形式复杂的特性，但前提是，它的声波特征以及“意义”可以还原为乐谱的可视信息。

从表面上来看，这两种将音乐理解为文本的方式似乎并无关联，甚至彼此对立。实际上，二者意义相关。首先，它们都把音乐看成是超越世俗的。音乐的声音运用于非指示的形式中，并不涉及“外部世界”（other-worldly），因而音乐被认为是缺乏世俗意义的，亦即“空洞的”（empty），或者被认为充满了形式特征，没有谈及物质社会世界。此外，在以上音乐被设想为文本的两种情况下，音乐多少受到语言派生概念的极大影响，因此，从某种意义上来说，它不可能挑战语言的社会权威。

这里的假设是音乐的声音不能从文字的传统“意义”上进行阐释，因而任何归属于音乐的意义必须是人们言说的结果。换言之，假定音乐的声音存在于意义世界之外，也就是社会之外，要被转换成语言才进入世界。此种思考音乐声音的方式，源自后结构主义及法国精神分析理论，许多流行音乐研究者，特别是有社会学或传播学背景的研究者认为，他们使流行音乐中音乐声音的角色变得清晰。对这些学者而言，与获得“意义”声音的形式特征相比，对流行音乐的讨论重要得多。而音乐学及其子学科音乐理论和音乐分析，对此任务并没有多大帮助。

为了回应这样的学者，我们需要承认，音乐理论与音乐分析拥有一系列有说服力的工具，以此分析音乐声音的各个方面，和声、旋律以及节奏。然而这些工具被置入语言中，而不是应用于音乐中。这是一个极具争议的观点，很难用短篇幅说清楚。然而，一种思考方式，是把这些工具仅仅应用于音乐的声音，尤其是绝大多数古典音乐的声音，通过乐谱，通过把音乐看成

是字面意义上的文本。音乐乐谱具有可视的、有形的、平面的以及静止的特征，以此能确定音响世界表面特点，而音响世界本身则是无形的，不断运动的，多维度的。音乐的音响世界，包括古典音乐，其和声、旋律、节奏以及音色（更不用说振幅、震撼力、包装等）相互影响的方式。但符号，无论是总谱还是活页乐谱所描绘的，是对这个世界的一种拙劣模仿。不过，这种模仿终于让一些音乐的技术特点在语言中可以讨论。

这可能就是巴尔特曾经对音乐理论及音乐分析，以及他从音乐批评中得到的感受之间做区分的理由。对音乐理论和音乐分析来说，必须提供“音符、音阶、音调、和弦与节奏系统”，而对音乐批评来说，努力得到“节拍的欢腾”（Engh，1993，p. 73）。音乐理论和音乐分析以“音符、音阶、音调、和弦与节奏”为自己建构了音乐概念。对音乐理论家与音乐分析家而言，音乐具有形式特征，既不“空洞”也不“纯真”，如我们所见，它是文本性的，如果它在某种程度上不需要用语言概括，不需要物质性地表现，那么，古典音乐就会自负地认为它在本质上是“非社会性的”（asocial）。因此，当音乐学家对音乐“意义”这词还犹豫不决时，音乐的形式特征对他们开始理解音乐的“影响”来说意义重大——音乐给人们的生活带来这样的意义。然而，这些影响被理解成完全是“音乐内部的”（intra-musical），内化于音乐的音符之中，对人们的作用并不属于外部的社会世界。

相反，流行音乐如果不是社会性的，那么它就什么都不是。这一事实给流行音乐学者提出了相当多的问题，他们希望认真地思考，流行音乐的声音以某种方式与受流行音乐影响的人的主体及生活相关联，并产生重大意义，而这是不同于语言声音的。正如保罗·威利斯（Paul Willis）所观察到的，这意味着“一个对内部参数真正充分的说明……音乐及其保持特定社会意义的特殊能力，在技术上必须比以前更加严格”。由于音乐学家已经提供了“解释”音乐声音的分析工具，因此对这些学者而言，采用这些工具是难以抵挡的诱惑。就像威利斯（1978，p. 76）的看法，“对于这项工作而言，音乐学是一门具有正统资源的学科”。但威利斯的乐观主义毫无根据。

正如其他关键词提到的，音乐学子学科音乐理论与音乐分析的分析工具，绝大部分来源于古典音乐的研究，但它们不容易应用于流行音乐中。在许多流行音乐类型中，最重要的要素是歌手的歌声以及乐器演奏与众不同的音色。这些发展远远超出了古典传统可接受的方式，正像音符不仅在旋律与节奏上，也在音色上“弯音”（bending），它一样超越了古典音乐接受范围。古典音乐和声的复杂性，要求音色一致，音高稳定，节奏安排严格遵循节拍等，在流行音乐中变成了音色与音调变化（音符的“弯音”）的复杂性，它

反而要求一种更简单更直接的和声语言，并更多的是作为背景结构，就好像是衣架，流行音乐声音中真正的声音复杂性与“意义”要素可以被“悬挂”（hung）在上面。

古典与流行音乐之间的这些技术性的差别显然是程度问题，而不是绝对区分（参考 Chester，1990，p. 316；Middleton，chapter 11）。为什么说威利斯的乐观主义毫无根据？第一，音乐理论与音乐分析的工具不能“解释”音色与音调变化的问题，而这是大多数流行音乐类型的两个最富于表现力的要素。第二，这个理由更加直接。因为音乐学中压倒性的假定，是因为古典音乐本质上是非社会性的，其“意义”内在于它的声音之中，所以，音乐理论与音乐分析的工具，对音乐的社会意义问题没有帮助。

文本和语境的问题

那些希望分析流行音乐声音，并相信声音对流行音乐的意义起重要作用的研究者，面临两个问题：如何找到与流行音乐中重要的表达性声音相对应的分析工具，以及如何将这种分析应用于语境问题，即音乐之外的社会的、经济的、政治的以及文化进程，它们在影响流行音乐的形式与功能方面十分重要。文本表意过程与语境之间的关系问题，在流行音乐的研究中尤其不容忽视。大多数流行音乐的自身意义明显地、不可否认地具有社会性。大部分流行音乐学者的流行音乐研究，并非来自其他时代和地区，而是来自学者所在的此时此地。与语境和文本关系的相关问题，无法在学术时间中充分呈现。就此而言，比起音乐学或者民族音乐学，文本与语境的问题在流行音乐研究中，更容易成为尖锐的焦点。这也意味着，流行音乐研究面临着强大的压力，检查音乐的社会与文化影响。

当然，对这种压力的一种反应，便是将流行音乐的声音视为“纯真的”；如果被质问到社会世界的意义，这个世界被认为从根本上是通过语言构成的。对有社会学或传播学背景的流行音乐学者而言，容易将这一途径视作“方便的出路”，因为他们几乎没有掌握许多来自于具有音乐学背景的音乐理论与音乐分析知识。然而，这是有失公允的，不仅因为这种知识与大多数流行音乐类型的相关性只是局部的，也因为不可否认的语境问题，它包括了人们如何谈论流行音乐，这也与流行音乐的意义紧密相关。尽管如此，大多数具有音乐学背景的流行音乐学者认为，流行音乐的声音在流行音乐的意义中扮演着重要角色，一些学者已经尝试着理解声音为何并如何起作用。于是，他们必须游走于巴尔特的音乐作为文本的观念与音乐的规范性的音乐学知识

之间。后一种观点认为，“好的”音乐（也就是古典音乐）从根本上说是非社会性的，其意义内化于其声音之中。

流行音乐中声音文本分析

在英语世界，而非法语世界中，将音乐的声音理解为具有社会意义已经很普遍，二者基于相当不同的文化理论。研究者们承认索绪尔语言学理论的重要性，跟随索绪尔脚步的法国文化、语言以及社会理论家，没有看到人的能动性扮演了更重要的角色。与认为语言通过意义的生成构建主体不同，许多英语语言的文化理论研究，特别是英国文化研究的传统认为，人们在社会世界为他们提供的意义层面中进行文化性的活动。这意味着，人们在从事社会性与文化性的活动时，程度是变化不居的。这种文化意义的社会性的变易，不仅依赖于语言的任意性，也依赖于任何文化过程或人工制品的意义生成的任意性。

悖论是，第一个尝试进行流行音乐声音的“社会性”分析的学者，是文化理论家威利斯（Willis）。从他的著作《通俗文化》（*Profane Culture*）中可以发现，他的分析是基于这样的假设，两种摇滚音乐，传统摇滚和前卫摇滚，在政治上是对立的。根据 20 世纪六七十年代的社会和文化风气，威利斯认为，许多摇滚音乐的政治价值观是反对工业资本主义主流政治价值观。古典音乐被视为社会文化精英的音乐，言下之意是，摇滚音乐对古典音乐既定规范的“攻击”，来自摇滚音乐声音释放的对立价值观的时空结构，而并非其物质特性。对威利斯而言，早期摇滚强力认同摩托车文化，“试图阻止或颠覆资产阶级，工业资本主义的时间观念——其成员在工作中所面对的基本的经验原则……这种文化并不试图决断事情的因果关系或逻辑”（Wills，1978，p. 78）。在与古典音乐的比较中，威利斯如此分析早期摇滚：

> 在摇滚中，乐音相继的正常规则和节奏形式，被一种无政府状态替换……通过避免传统音调，音乐也可以避免渐强渐弱的庞大情感结构，而这种结构是古典音乐的根本特点，摇滚音乐对音调的漠视，在重复实验“无时间性”（timelessness）——从某种意义上说是对“空间”进行此时此地的实验，而不是音乐维度的有序时间。（Wills，1978，p. 77）

威利斯继续问：“这种内部结构，与摩托车男孩的文化风格之间的关系是什么？”他的第一个回答是，摇滚是一种基于节奏的音乐，一种跳舞的音

乐。最关键的是，他说：

> 这种音乐允许身体回归，并鼓励基于运动与运动信心的文化发展。古典的欧洲传统，迫使身体和舞蹈脱离音乐，逐渐使大众难以接近，并逐渐使大众更难以舞动。而在摇滚中，节拍的绝对优势牢牢地建立了超越头脑的身体优势——它非常细致地反映了摩托车男孩的文化（Wills，1978，p.78）。

通过在摇滚声音特征和摩托车男孩的文化特征之间确立结构性的像似或同源性，威利斯以一种开创性的方式演示出流行音乐的声音分析是如何与流行音乐的社会意义相联系的——用一种躲在语言背后的方法。并在某种程度上推敲语言背景。换言之，威利斯并没有谈论意义的内容和实质，而是谈论它们的结构、形态以及特征，音乐声音的意义要素非常适合在音色以及它与和声、旋律、节奏相关联的两个方面上进行描述。

我简短的概括无法对威利斯的分析做出公正的评价，威利斯很可能夸大了摇滚对古典音乐既定规范的颠覆。我的研究试图在古典音乐以及许多类型的流行音乐的社会意义方面建立一个基本框架（Shepherd，1991）。我分析的核心构成是“和声－节奏结构”，即三个和弦、主音、属音以及节奏，连同四拍或三拍一小节。我的核心观点是，主音的组织角色，可以看成是对工业资本主义等级结构以及人们所身处的社会环境的一种基本的声音编码。我认为，根据主要负责生产和消费不同种类音乐的人群的社会地位，这种结构被处理成不同的方式。因此，和古典音乐一样，这种结构以一种“明确的”“外部的”方式有意识地被操纵，而这种方式与拥有社会权力及影响力的人群的地位相称。换言之，为了确保自身继续存在，以这种方式操纵结构的能力，与操纵并管理社会环境要素的能力相称，哪怕这并非这类人义不容辞的责任。

相反，无论是音乐性的还是社会性的，这种结构是精英以外大多数人“生活其中”（lived within）的东西。通过音乐，人们更关注他们的个人身份，而这种结构并不抢眼，被认为理所当然。我认为，这些音乐的社会性联系显露于社会阶层分野，也受到种族问题的影响。20世纪早期，与德克萨斯州相比，密西西比州的黑人人口比例比白人高得多，结果造成一部分白人对黑人产生恐惧，这导致了种族隔离，因此我认为，在来自于密西西比的三角洲蓝调的声音中，最初从古典音乐中提取的和声－节奏结构不太明显。强调严重变形的驱动节拍以及慷慨激昂并更加严重变形的歌唱风格，这似乎再

次与社会相关——旋律上升到一个似乎无法超过的高度，然后再下降。在查理·巴顿（Charley Patton）的《小马布鲁斯》（“Pony Blues”），及威利·布朗（Willie Brown）的《M&O布鲁斯》（“M&O Blues”）中，或在盲人莱蒙·杰弗森（Blind Lemon Jefferson）的《漫长孤独布鲁斯》（“Long Lonesome Blues”）中，我们能听出密西西比三角洲布鲁斯与德克萨斯布鲁斯，这些相对的不同的声音特点。

然而，很少见到在三角洲蓝调中放入和声－节奏结构，这并不意味着可以避免或颠覆这种结构。它仍然可以在背景中出现，不充分，但也表现出来了，而且是重要的表现。更主要的是，事实上摇滚的许多声音要素，尤其如猫王、巴迪·霍利（Buddy Holly）、埃迪科·科克伦（Eddie Cochrane）等歌手的声音品质，偶然“擦出”和声－节奏结构的基本特征，在社会方面与音乐方面挑战和声－节奏结构的同时，必须考虑到的是，缺乏这样的特征并一定能造成对和声－节奏结构的颠覆。事实上，在整个流行音乐中，只有极少的声音特征与和声－节奏结构（三个和弦，连同建立在“二”和“三”的排列组合上的节奏）的基本特征不相符合。虽然摇滚乐或许在风格或者文化方面成功地进行了反抗，然而却几乎没有证据表明，它在政治或更广泛的社会建构上也成功地进行了反抗。

如果说“框架”涉及社会环境的特征，那么音色品质、旋律、节奏以及音色变化似乎涉及的是个人感受、个人身份和文化身份的认同感。这导致了音乐理论与音乐分析的工具对流行音乐的那些声音要素帮助不大，从威利斯观点中的要素可观察到，音乐的声音不仅通过人耳对人的头脑起作用，更重要或同样重要的是，它也对更绝对的物质意义上的身体起作用。威利斯声称早期摇滚“允许音乐中身体的回归”，事实上，他指出了音乐的声音从内部与外部两个方面触动了我们。

我们的身体不可避免地被卷入乐器演奏所需的运动中，甚至卷入到对歌唱所需的行为中。期间，身体的各个器官如肺、窦道以及口腔，在声音扩展的过程中，传递极细微的音色差别。由于这些运动和行为，与意识和主体的许多方面一样常常臣服于文化构建过程，所以当听到音乐时，我们的体验中也包含着共鸣、同情以及替代。因此，可以这样说，“男子汉”（macho male）这类刺耳克制的声音，在流行音乐发展中历史悠久，从威利·布朗到米克·贾格尔（Mick Jagger）以及布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）的歌声，再到其他许多硬摇滚、重金属、朋克以及鞭挞歌手（thrash singers），这种声音真正是“一满嘴”（all mouth）：声音通过口腔被迫从肺和鼻窦道中挤出。这代表着身体关闭，包含某种性别立场的症候性情绪压

抑。这些声音响起时，听众会引起相似的间接反应。因此，社会文化及私人信息既可以通过流行音乐或其他任何音乐声音表现出来，也可以以更理性的方式辨识出来。我们可以对“女人作为养育者”（woman as nurturer）这一性别立场的刻板声音提出相反观点——温柔朴实的音调，通过调动身体所有的共鸣腔而成，尤其通过肺部的共振。歌手安妮·莫莉（Anne Murray）的声音品质就是一个很好的例证，身体并没有关闭，而是更加开放，这是希望参与富于情感对话的再现（见本书第七个关键词“性别”）。

和音色一样，人们对音调变化的研究很少。然而，查尔斯·凯尔（Charles Keil）的研究是一个值得注意的例外。凯尔直截了当地指出“音乐，个人化的介入以及社会价值，全都会既‘过时’（out of time）又‘不合调’（out of tune)”。以此类推，流行和传统音乐比古典音乐更具有价值。如凯尔所写，“确实只在西方音乐晚近期理论，古典音乐的理性主义与和声已设法把音乐参与的奥秘塞进我们意识的最深处”（pp. 96－97）。凯尔的研究有助于阐明在流行和传统音乐中音调是如何变化的，这个差异来自固定持续的音高，也来自“在节拍上”（on the beat）敲击的节奏，这不仅推动也吸引了音乐的参与，这是此类音乐的品质关键。但是，他的研究并没有解释音调变化是如何有助于深入探讨阐明个人的文化意义。正如对我自己以及威利斯研究的看法一样，凯尔的研究也应该受到批评，因为它暗示，古典音乐“优雅的坠落”（fall from grace)，也就是自然的人类本质，被现代文化所损害，在现代文化中——古典音乐被看成是其中的一个要素——各种流行音乐形式已成功地颠覆了古典音乐。

与这种批评相关的还有一个因素：把社会特征与音乐特征之间相“匹配”太过紧密并太过省事，各种文化与“它们的”音乐中假定的强有力的有机联系，表现得完全没有想象的那样一致。在所谓“后现代”时期，显而易见，这种批评有道理：相同的音乐（或至少是相同的音乐声音)，快速有效地在许多相差甚远的文化中复制，包括流行音乐的文化产品正全球传播开来。虽然威利斯和我的分析确实认为流行音乐的声音具有社会构成性的明确意义，然而，一种挥之不去的感受是，我们并没有完全背离音乐学的音乐内在意义与音乐声音对应的原则。不管合理与否，还有一种感受，即我们已相信音乐的社会意义可以通过音乐声音表层解读。然而，尽管有上面说的异议，巴尔特与传统音乐学之间，已经有人小心尝试着走出一条路来。

流行音乐的文本：音响、歌词及图像

对流行音乐的文本探讨相对较少，部分原因在于，对流行音乐音响分析引发出不少难题。也有部分原因在于进入这个领域的学者相对较少。正如罗伊·舒克尔（Roy Shuker）在其著作《流行音乐的秘密》（*Understanding Popular Music*）（1994，p. 136）中分析到："对摇滚音乐方面的文本分析，公认贫乏……摇滚批评基本上集中于社会学，而不是音响。"舒克尔的观点暗示，流行音乐的文本不仅仅只有音乐音响问题。流行音乐经常涉及现场表演情形，但与装配安静的音乐厅以及身着黑白礼服的音乐家的古典音乐相比，其表演不同，更强调色彩、运动的喧闹与图像以及歌手与听众的互动。词汇，歌词的文字形式，已经成为流行音乐实践的关键。相反，古典音乐更倾向于占支配地位的器乐演奏。当古典音乐使用歌词时，它们倾向于将歌词"安置"于音乐中，歌词通常是独立存在的，像某些文学散文形式或诗歌一样，是一种铺垫，而不是被构想为创造过程中不可或缺的部分，但流行歌曲创作包含了歌词。因此，准确地说，流行音乐的文本不仅由音响组成，也由音乐音响连同歌词、图像以及乐段组成。

将音乐文本的基本特点视作声音性的观点，是古典音乐的方式——主要是器乐——通过独立的乐谱权威与环境相分离。流行音乐的活页乐谱——流行音乐第一种商品形式——使得"音乐"与表演现实产生像似性分离，20世纪卓越的商品形式——录音的出现，进一步加剧了这种分离。然而，在默片时代，音乐和电影的结合以及20世纪30年代间好莱坞对电影音乐的依赖，20世纪30年代末和40年代"有声片"的出现，20世纪80年代录像的出现，以及过去的二十年或20世纪最后二十年电影、电视、录像和音乐不断的相互影响，都在提醒人们，流行音乐的文本特征更依赖于表演，而非任何商品形式（见本书第十四个关键词"表演"）。可能正是比起对音乐音响的讨论，对流行音乐音响的研究过少，舒尔克才在他的著作中花费更多的时间讨论歌词和录像。

流行音乐分析的主要趋势是内容分析，事实上，流行音乐依赖于"社会学而非音响"。其中，流行歌曲的歌词毫无疑问地被用来揭示显著的社会趋势，特别是年轻人所关注的歌词。然而，正如弗里斯（Frith，1988，p. 107）的观察："内容分析者并不是纯粹的读者，这种方法有明显的缺点……他们将歌词看得太过简单：对所有歌曲，歌词被给予同等价值，认为歌词意义是透明的。"此外，歌词被看成是孤立的，"而（歌词的）实际表演

并没有得到关注……如何和音乐相配的”（同前）。

关于内容分析，存在一个相当令人不安的假设，即流行音乐的粉丝实际上在听，或充分地明白流行歌曲的歌词。实际上，情况并非如此，舒克尔（1994，p. 138）谈论塔米·怀妮特（Tammy Wynette）的歌曲《站在你的男人身边》（“Stand By Your Man”）时，对此做出了解释。舒克尔认为，这首歌的副歌部分，“通常被理解为一种响亮清澈的呼唤，呼唤女性恭顺地支持她们的男性伴侣，这从根本上将女性的角色降低为提供‘臂膀’和‘某种温暖的东西’的物质对象”。如果将文本分析中的音乐和歌词都考虑进来，就应当理解流行歌曲的复杂性。有人认为塔米·怀妮特的声音在副歌演唱中，坚定并毫不妥协，与支持传统性别角色的假设相矛盾。

然而，如果密切关注歌词的段落，歌词解释多少会变得不同。第一段，舒克尔（1994，p. 139）评论其展现了“在与男性关系中女性困苦的形象……而最后一行，是对女性优越地位的高傲声明”。同情男性的不可信赖、难以捉摸、软弱，而不是对刻板性别角色的维护和复制，歌曲《站在你男人的身边》（“Stand By Your man”）的原因现在显现出来了。根据这样的解释，从段落中关注塔米·怀妮特歌声的变化是十分有趣的——这里的歌声轻柔，更加开阔，即使有时犹豫不决——到了副歌部分，声音变得坚定并毫不妥协，这种力量的情感可能支持软弱的男性，而不是面对男性的优越性时显得虚弱。

事实上，更多流行的关于“站在你男人的身边”的肤浅解释，严肃地挑战了粉丝仔细聆听歌词的假设。哪怕情况不是如此，仍然需要承认歌词的重要性（证据是进入排行榜的器乐作品数量很少）。接下来的问题是，歌词在歌曲中扮演着什么样的角色。弗里斯指出一个有趣的方向来解答这个问题，而这似乎自相矛盾地重申了音乐中音响的重要性。他写道：

> 歌词是一种声音符号。一首歌曲常常是一次表演，而歌曲的歌词通常以某人的口音被说出，被听到。歌曲比诗歌更像表演；歌曲作为言说和言说行为，不仅在语义上承载着意义，声音结构也是直接的情绪符号与个性标签。歌手使用非语言和语言的策略表达自己的观点——强调，叹息，犹豫，语气变换。

因此，如果粉丝并不经常“听”歌词，那么结论是因为他们常常不听语义内容或歌词的意义，但却被非语言甚至他们实际上专心聆听的歌词的音乐要素转移了注意力。弗里斯敏锐观察歌词在流行歌曲中的作用，指出了歌词

与音乐之间的界限是如此微妙，以及这两种文本要素对每个歌曲的成功都必不可少。

一个相似的结论可以用于录像。许多录像被制作出来，它们标志着流行音乐后现代主义的出现。20 世纪最后二十年间，录像已经能利用数字化图像及数字化操作创造“非现实的”图像（例如，人们在屏幕中神奇地淡入淡出），以及随意的无关联的连续图像。于是，可以这样认为，这种终止故事真实性的能力，不仅标志着真实与非真实之间的传统界限的后现代解体，也标志着后现代主体的非中心化。换言之，采用非真实的、任意的以及无关联的图像，导致了录像方式中建构起来的主体分裂，也引来了对主体“正常”身份认同的质疑。但正如安德烈·古德温（Andrew Goodwin，1987，pp. 41－42）的讨论所指出的一样，文本分析所忽视的是：

> 音乐节奏和音色……把混乱的可视文本结合在一起……把非现实的视觉形象，等同于文本不稳定性……音乐录像的再现分析，一个经常被当作避免理性参与到音乐本身中的借口：流行音乐分析者视音乐为非再现，这样就或多或少地防止了语言描述的影响，后现代主义者有时认为音乐录像不仅超越了真实性，而且多少有些外部世界的整体表现。

如果歌词、图像及乐段作为流行音乐文本的要素，并以有力的方式与流行音乐的音响相联系，那么在某种程度上，说明我们还不能完全理解本文开头提出的问题。或许我们能够总结为：尽管音乐具有文本性，却是非常不同的文本性。

结　语

即使我们转移研究方向，把流行音乐看成一个文本，其文本性由音响、歌词、图像以及乐段组成，这依然会提醒我们，此种文本具有难以置信的复杂性，并且这种复杂性的各个方面能够延伸至语境世界中。仅仅将流行音乐视为文本，甚至将其与社会的、经济的、政治的以及文化发展的语境联系起来，这种研究不是不够时兴，就是过于狭隘。实际上，要分清流行音乐作为文本与其语境之间的差异是相当困难的。流行音乐的表演、场合提醒我们流行音乐文本的复杂性，它的文本特征几乎无缝地融入了与语境相关的生产和消费进程。这种融合在迪娜·维因斯坦（Deena Weinstein）的著作《重金属摇滚：一种文化社会学》（*Heavy Metal a CulturalSociology*）中有精彩

的论述，她在书中分析了重金属摇滚演唱会。

维因斯坦用“幕后”（backstage）一词，描绘以理性、有条理为特征的工作以及高度化的劳动分工，再将话题引至演唱会（事实上，不是所有的工作都是“幕后”的）。然后，她将“幕后”与更情绪化的主观前台（front-stage）世界做了比较：在到达现场之前，听众“对演唱会开始感到兴奋”，他们会消费啤酒和毒品，穿上合适的服装，为其他人占座，避免阻挡其他人的视线，等等。这些非常不同的甚至引起反感的世界，彼此互补，正如维因斯坦指出的，有意图地将彼与此连接起来，同时将彼与此区分开来，正是歌手与作曲家的工作。

音乐家作为流行音乐复杂文本的提供者，必须同时面对小心控制的不同的模式，来连接流行音乐世界的生产与消费，而生产与消费过程的机制是固定的。像复杂文本一样，流行音乐的表演，无论是现场，还是假现场，都牵涉到惯例，表演超出规范的行为模式，成为生产者与作曲家的惯例，消费者也是如此。各种惯常的流行音乐风格的复杂文本，与常规行为的惯常形式联姻，为流行音乐中的体裁概念提供了一种认识，而与文学或电影研究相比，体裁概念在音乐研究中运用不多。在流行音乐文本性研究中，体裁概念同时在“文本”（text）与“语境”（context）之间提供了一条必要的通道。

在理解流行音乐的重要性的同时，不可贬低流行音乐音响的地位。正如彼得·维克（Peter Wicke）所认为的，流行音乐的音响提供一系列意义结构性的基础，大体上就像语言发音一样，当然肯定不是对所有的意义均是如此。这些音响可能被其他文本要素诸如歌词、图像以及乐段调节，也可能被类型化的规范和各种生产消费过程调节。如果流行音乐中文本概念保持中心地位和价值地位，那么必须认可舒克尔的话，“心甘情愿地声明音乐学与摇滚研究的联系甚少”。但还需要承认的是，这也是舒克尔指出的，音乐学需要转变它的领域，应该从“（忽视）社会语境，（强调）音乐的转写（乐谱），（提升）和声和节奏型的结构，转向以此时此地为傲”。如果音乐学的领域会如此转变，也会有许多问题必须解决。我们已经开始看到一些解决的苗头。

参考文献

Chester，Andrew（1990）Second thoughts on a rock aesthetic：The Band. In Simon Frith and Andrew Goodwin（eds），On Record：Rock，Pop，and the Written Word. New York：Pantheon，pp. 315－319（originally published 1970）.

Engh，Barbara（1993）Loving it：music and criticism in Roland Barthes. In Ruth A. Solie（ed.），Musicology and Difference：Gender and Sexuality in Music Scholarship.

Berkeley: University of California Press, pp. 66—79.

Feld, Steve (1994) Communication, music, and speech about music. In Charles Keil and Steven Feld, Music Grooves: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press, pp. 77—95 (originally published 1984).

Frith, Simon (1988) Why do songs have words? In Music for Pleasure: Essay in the Sociology of Pop. New York: Routledge, pp. 105—128.

Frith, Simon (1990) What is good music? Canadian University Music Review / Revue de musiue des universitescanadiennes, 10 (2), 92—102.

Goodwin, Andrew (1987) Music video in the (post) modern world. Screen, 28 (3), 36—55.

Greene, Gordon (1972) From mistress to master: the origins of polyphonic music as a visible language. Visible Language, 3, 229—252.

Keil, Charles (1994) Participatory discrepancies and the power of music. In Charles Keil and Steven Feld, Music Grooves: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press, pp. 96—108 (originally published 1987).

Keil, Charles and Feld, Steven (1994) Music Grooves: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press.

Shepherd, John (ed.) (1990) Alternativemusicologies / Les musicologies alternatives. Special issue of Canadian University Music Review / Revue de musiue des universitescanadiennes, 10 (2).

Shepherd, John (1991) Music as Social Text. Cambridge: Polity Press.

Shuker, Roy (1994) Understanding Popular Music. London: Routledge.

Tagg, Philip (1979) Kojak-50 Seconds OF Television Music: towards the Analysis of Affect in Music. Guteborg: SkrifterfranMusikvetenskapligaInstitutionen.

Tagg, Philip (1990) Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an ABBA Mega-Hit. Liverpool: Institute of Popular Music.

Weinstein, Deena (1991) Heavy Metal: a Cultural Sociology. New York: Lexington.

Wicke, Peter (1990) Rock music: dimensions of a mass medium—meaning production through popular music. Canadian University Music Review / Revue de musiue des universitescanadiennes, 10 (2), 137—156.

Willis, Paul (1978) Profane Culture. London: Routledge.

Wishart, Trevor (1977) Musical Writing, musical speaking. In John Shepherd, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishart. Whose Music? A Sociology of Musical languages. London: Latimer, pp. 125—153.

13 形　象

辛西娅·福克斯[1]
肖　月　译

就我而言，除了观看，我不再听新的音乐；如果我喜欢这首音乐，我会在脑海中记下它的乐谱，拍下照片带回家，然后将它们制成可以永久保存的影片。我想这种记忆音乐的方法，对许多作曲家来说都不陌生。

——耐德·罗内姆（Ned Rorem），《清账》（*Settling the Score*），228 页

问：你是真的害怕，还是只是做出这个形象？

玛丽莲·曼森（Marilyn Manson）：这就是我的样子，观众可以感觉到他们有多喜欢。

——玛丽莲·曼森，AOL 访谈，1996 年 4 月 30 日

麦当娜（Madonna）、查克·贝利（Chuck Berry）、鲁契亚诺·帕瓦罗蒂（Luciano Pavarotti）、吐派克·夏库尔（Tupac Shakur）、枪和玫瑰（Guns'N' Roses）、威尔·史密斯（Will Smith）、辣妹组合（The Spice Girls）、阿玛迪斯（Amadeus）、鲍勃·马利（Bob Marley）、加斯·布鲁克斯（Garth Brooks）、迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）、大卫·鲍伊（David Bowie）、金属乐队（Metallica）、魔法师的学徒（The Sorcerer's Apprentice）、佩茜·克莱恩（Patsy Cline）、密西·艾利特（Missy Elliot）、玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）、玛丽莲·曼森、甲壳虫乐队（The Beatles）、王子（The Artist Formerly Known as Prince）、猫王·普莱斯利（Elvis Presley）、惠特尼·休斯敦（Whitney Houston）、喷气机乐队（The Jets）

---

① 辛西娅·福克斯（Cynthia Fuchs），乔治梅森大学教授，主要从事英语文学、电影和媒介研究。她出版了多种关于流行音乐和青少年文化的著作。她作为主编出版了《床笫之间，大街之上：酷儿、女同、男同档案》（*Between the Sheets, In the streets: Queer/Lesbian/Gay Documentary*，1997）等著作。

和鲨鱼乐队（The Sharks）、贝西·史密斯（Bessie Smith）、鹧鸪家庭合唱团（The Partridge Family）、武当派（The Wu-Tang Clan）、罗伯特·约翰逊（Robert Johnson）、戴维·李·罗思（David Lee Roth）、比利·哈乐黛（Billie Holiday）、吹牛老爹（Puffy Combs）、朱迪·嘉兰（Judy Garland）、迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）。

不管是与洪水大战的米老鼠（Mickey Mouse），极力弯着腰吹喇叭的迈尔斯·戴维斯，还是行走在阿比街上的甲壳虫乐队，很难想象任何一个音乐表演者，或一场音乐表演，如果没有形象会是什么样。音乐带来的所有声音、节奏甚至噪音，都由图形元素生成，同时也生成图形元素，如乐谱上的音符，闪耀在舞台上的歌手，唱片的封面设计，网站上的广告等。这些图形元素创造并引领着音乐本身。从希腊悲剧、意大利歌剧到流行歌曲演唱会，从华盛顿的歌舞表演、席琳·狄翁（Celine Dion）的圣诞特辑到朱迪·嘉兰的作品，再到米基·鲁尼（Mickey Rooney）在电影中饰演的安迪·哈代（Andy Hardy）形象，可以看到，音乐和形象早已联系在一起。

在本文中，我将考察流行音乐和形象之间的关系，特别是此关系在文化、政治、商业维度上的表现。我将着眼于歌手、消费者和形象之间的联系，以及在真实性、身份和意义概念影响下，音乐和形象之间不断变化的关系。为了弄清流行音乐和形象之间这种复杂结构，我选择三个具体案例——麦当娜、王子和武当派，作为考察对象。

流行音乐和形象的关系灵活多变，尤其体现在它们越来越多地被植入集体意识，并在集体意识中得到确认的时候。细想一下，金发碧眼的麦当娜穿着高迪埃（Jean paul Gaultier）设计的锥形胸衣旋转，迈克尔·杰克逊25岁时在底特律表演的太空步，朱迪·嘉兰穿着透明长筒袜，戴着费多拉软尼帽在舞台上昂首阔步，弹吉他的王子、引吭高歌的帕瓦罗蒂、跳跃的戴维·李·罗思、活跃的威尔·史密斯。再重新思考一下，你头脑中这些著名的形象，将会变成不同的形状、颜色、大小和姿势。黑发的麦当娜穿着S/M服装，梳着埃费罗发式的迈克尔·杰克逊和他的兄弟一起表演《跳舞的机器》（“Dancing Machine”）、扎着辫子的朱迪·嘉兰正在给孩子们唱着《飞越彩虹》（“Over the Rainbow”）。据堂娜·哈拉维（Donna Haraway）的观点，第二种思路是想强调，形象在某种程度上是通过消费过程、知觉经验及视听主体的具体分布而制造出来的。她写道：

> 主体的形貌是多维度的，因此，也是一种幻象。在所有这些伪装下，对自我的认知是局部的、永远不会完成，它完整地、纯粹地、原始

> 地存在于那儿，构成自我认知的因素以及组合方式往往是不完善的，因此，我们可以不断向其中加入其他因素，却依然把它看作一个整体，而不是声称它已经成为另一个主体。(Haraway，1991，p. 193)

正是这种“自我认知”(knowing self)，以一种隐性但强烈的方式，促使了音乐和形象之间关系的形成。你认为你所了解的关于迈克尔·杰克逊的，就都是由音乐和形象组合构成的。认知和自我的界限在哪？谁构成谁？如果在某一刻，你想到迈克尔·杰克逊，他正在摩城唱片25周年电视特别节目中演唱《比利·金》(“Billie Jean”)；另一时刻，你则会回想起，他作为杰克逊五人组（Jackson 5）的成员之一，正在表演《跳舞的机器》；然后，你又有可能回想起另一个迈克尔，那是个躺在高压氧舱中的迈克尔、带着外科手术口罩的迈克尔、伴随着音乐电视观众的尖叫声亲吻丽莎·玛丽·普莱斯利（Lisa Marie Presley）的迈克尔，或是正在《生活》(*Life*) 杂志中和儿子一起摆着造型的迈克尔。这些形象中的任何一个都构成你所了解的迈克尔·杰克逊的一部分，也影响着你对他的音乐的体验，同时，这些形象之间也相互影响。一连串的形象（无论是否依时间次序排列），都附着在音乐的每一点上。即使这些形象看上去是绝对私有的，最后却都与他的事业、公众形象和他的音乐密切相关。例如，他曾以媒体就他外貌给他带来的困扰为素材，创作了《别理我》(“Leave Me Alone”)、《黑与白》(“Black or White”) 和《怒吼》(“Scream”)。作为自我的表征，他的音乐和形象既要尽可能地表达他的情绪、精神、社会存在，同时也要尽可能保持神秘。

迈克尔·杰克逊可能是这个法则的极端例子。一方面，承认音乐和形象之间的相互依赖，看上去是明智的（特别是它们在营销活动、电影和音乐视频中的结合），另一方面，这种看法会暴露出对学科间区别的忽视。在一次流行音乐学术会议上，为了分析那些探索并创作“黑人音乐”(black styles) 的“白人男孩”(white boys)，我第一次陈述并展示了一些从音乐电视和黑人娱乐电视中剪辑下来的视频，它们是野兽男孩（The Beastie Boys)、江·斯班塞布鲁斯大爆炸乐队（The Jon Spencer Blues Explosion）等视频。当我陈述完毕，观众中有人质问视频和流行音乐的关系。对此，我并不感到惊讶。事实上，我早已预料到，音乐学者可能会对我在会议上的出现感到奇怪，因为我的专业是研究电影和其他视觉媒体的。

我也能理解这个问题，但回答这个问题是很困难的。因为此问题本身就假定了体裁、体验、感觉之间有清晰的划分，而不论及表演和消费实践，这样的讨论难以持续。同样，我也理解许多学者关注的问题，即“流行”

（popular）音乐之所以能流行，在很大程度上是依赖于它的可获得性，尤其是它在纸媒杂志，如《滚石》（*Rolling Stone*）、《来源》（*The Source*）或是《氛围》（*Vibe*）以及在线杂志，如“ATN”（*Addicted to Noise*）上的可见性。我也理解一些学者经常表露的对音乐和形象之间愈发失衡的担心，以及对形象在大众文化（这里的大众文化是指那种粗俗的、商业化的、过于流行的文化）特权下会稀释所谓的音乐纯粹性的担心。约翰·费斯克（John Fiske，1994）解释这个问题的方式更直白，他指出音乐电视“能指前推，让所指变成背景”。换句话说，正如本书的作者之一——威尔·斯特劳（Will Straw）所认为的一样，音乐视频似乎能够使“‘形象’（image）的重要性超越对音乐本身的体验，从而减弱个性化的音乐听众对音乐解释的自由性”（Straw，1993，p. 3）。他还继续强调：这些担心，与恐惧相关。正如“摇滚音乐”也一度被认为潜藏着文化暴力的反叛者，却也正在被大众电视媒体所吸收和操纵（p. 4）。斯特劳担心这种反叛在新媒体中无法实现，同化会以牺牲其表现性和可理解性为代价。依据迪克·赫布迪奇（Dick Hebdige）和艾恩·钱伯斯（Iain Chambers）关于消费者利用拼装与挪用的手段来挖掘主导意义（通过语境重构）的著名研究，斯特劳发现，通过音乐视频的过滤，“后朋克青年文化”（post-punk youth culture）更像是一种“部落化的多元主义”（tribalist pluralism），而非“真正的破坏性元素”（p. 19）。

这些普遍的批评，忽略了消费实践的多样性。消费者利用音乐视频的方式是多样的，可能仅把它作为一种背景噪音、做广告的便捷方式，或把它当作一种新的叙事模式和风格的灵感。但是，尽管如此，这种多样性对承认它的人来说，则是显而易见的。在 20 世纪 80 年代出道并取得成功的麦当娜，对音乐电视所带来的重大冲击，还有各种各样的表现形式，没有歌手会比她理解得更为及时全面，她因此也成为斯特劳的研究焦点。毫无疑问，这种音乐与形象的创造性结合，产生了一系列为我们熟知的麦当娜的自我形象。麦当娜曾被指责嗓音不完美，不会乐器，没有作曲天赋，而且还利用自己的身体作为一种纵欲对象（太过醒目），麦当娜却明智地（有时甚至玩世不恭）对那些自封的批评者的评论不予理睬，并不断地吸收利用这些谴责作为自我宣传的机器。最著名的便是将一张小报启示内容，改编进了一场自己的舞台演出，这张小报使她登上《纽约邮报》头条，即她曾在一个名为“那又怎样”（“so what”）的活动中全裸出境。在她职业生涯的大部分时间中，她的音乐发挥的是表现她形象的功能。她不断地改变音乐风格，有时引导潮流，有时也顺应潮流，如她 1998 年的唱片集《光芒万丈》（*Ray of Light*）一样。麦当娜唯一保持不变的就是她的自信和鲜明的个性，或者应该说是“形

象”。这种形象表现在1991年阿莱克·凯西西（Alek Keshishian）所指导的纪录片——《真心话大冒险》（“Truth or Dare”）以及一系列关于她的媒体报道和采访中。

事实未必总是如此。据说在开始的时候，即回溯到1981年左右，麦当娜发布首张同名专辑时，她的唱片公司决定不在唱片封面使用她的照片。根据埃米·罗宾逊（Amy Robinson）（1993，p. 34）的描述：“据原始资料，华纳影城就曾误以为麦当娜是黑人，认为就是由于此，她在黑人和拉美裔群体中受到欢迎。”根据这个例子，及其他关于麦当娜的例子，罗宾逊指出：身份识别是与消费联系在一起的，麦当娜是黑人的传闻，是为了向有色人种听众销售她的音乐。即使她的形象后来被曝光（她的白人形象被暴露），麦当娜在访谈和表演中，依然将自己与黑人文化的标志事件和特征联系起来，这表明了麦当娜在早期就理解了跨界音乐感染力的重要性，这不仅是拓宽和增加市场的问题，同时也是一个机敏的商业策略。在舞蹈和嘻哈文化流行之前，白人消费者就经常希望得到黑人音乐制品。

最初，也正是这种需求促使麦当娜事业腾飞。但是到她发布音乐视频《时尚》（“Vogue”）之后，她对黑人意象和风格的利用便逐渐消失了。1989年，麦当娜的歌曲及视频《时尚》声誉极盛。视频突出了麦当娜和她的伴舞（包括黑人、拉丁美洲人、亚洲人和白人）身着昂贵的晚礼服（女用长礼服和无尾礼服），摆着各种姿势，他们的手框着精致妆容的脸，姿势精准，表情引人入胜。虽然这些动作是抄袭的，但他们丝毫没有掩饰这段表演来源于美人舞（vouging），此舞蹈曾在纽约市的黑人和拉丁裔同性恋群体中流行。无独有偶，詹妮·利文斯顿（Jennie Livingston）关于这类群体以及他们的住所、舞会的纪录片——《巴黎在燃烧》（“Paris Is Burning”）在同一时间上映，由于《时尚》的广为流传，对比和谴责在所难免。关键问题在于，这部影片经过了老式的好莱坞风尚的美化——拍摄利用黑与白之间的软聚焦转换、深刻而巧妙的阴影、细致组成的特写镜头，同时用歌词来赞美那些给观众带来眼花缭乱的视觉奇观的白人影星，包括葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）、珍·哈咯（Jean Harlow）、玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）、丽塔·海华斯（Rita Hayworth）甚至是费雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）。歌词中提及的白人偶像和背景引发了疑问，即麦当娜是否尊重黑人和拉丁美裔歌手，尊重那些变性人，他们创造美人舞以表现对财富、享乐和上流白人社会生活的梦想。这些质疑也引出了其他问题，尤其是关于她自称的对艾滋病预防和同性恋激进主义真实的资助（这些事通常能使她获得极大的公众支持）。

关注麦当娜的真实性，一般是讽刺性的，因为在某种程度上，她的事业

都出于她所拥有的公众形象：对流行音乐时尚的颂扬，对基督教、家庭结构、名人崇拜和教育体系的批判。你可能认为麦当娜的营销实践早就放弃了真实性，或者说，是紧密围绕它去揭露其中的蹊跷和骗局。通常麦当娜永不疲倦地制造辉煌的假货：一个野心勃勃的白人歌手，一个自我推销的奇才，一个狡猾的幸存者。这些品质被形象化地操纵，以至于她没有固定的外表，具有讽刺意义的是，她的众多化身、外表和情绪都变成了她的品牌形象。麦当娜自我重塑的热情和才能，可能会使受众认为她与她在《时尚》这首歌曲和视频中描绘的这类人是一致的。在这个问题上，形象与深刻性同等重要，更准确地说，它们之间并没有区别。因此，面对那些批评麦当娜缺乏真正音乐技能的人（他们可能也会对当前许多大获成功的演员，包括珍妮・杰克逊和辣妹组合说同样的话），我们能够回应他们的是，在流行、真实、身份的构建中，音乐与形象相互依赖，不可分割。

与麦当娜不同，这个曾被称为王子（Prince）的歌手 TAFKAP[①]，则被业内人士和狂热的粉丝们公认为具有惊人的天赋。他会演奏许多乐器，能歌善舞，自己作曲，同时还经营着自己的唱片公司，并为其他歌手制作音乐。然而，与麦当娜一样，王子在他的职业生涯中也经历了音乐和形象上的许多改变。他在大众心目中一度是性别模糊、公开滥交，（偶尔）表现出双性恋形象，但最近，他试图通过与其灵魂伴侣玛依帖・加西亚（Mayte Garcia）的婚姻以及与华纳兄弟的合法分开等方式，宣告他精神的觉醒。他的改变采取了不寻常的形式，也就是过度地宣扬一夫一妻制、异性恋，竭力在网络上宣传自己的音乐，频繁地出现在《今日秀》（“Today Show”）中，以便获得一个普遍意义上更保守的形象。他不再像以前那样令人惊讶，也不再是一个具有挑衅性的好色之徒，反而变得更加健谈，并且穿戴整齐。

当他还是王子的时候，TAFKAP 就是一个塑造和重构自己形象的大师，这意味着他的形象和音乐是密切关联的，它们渗透到表演、演奏以及各种各样的表现形式当中，而不仅仅是对一个单独的固定身份的表现。王子身边围绕着一群有才的音乐家，这也使他成了极富活力和生产力的作品的漩涡中心，包括（反常但有野心的）电影事业如《紫雨》（“Purple Rain”）、《樱桃月下》（“Under the Cherry Moon”）、《斯派克・李的女孩 6》（“Spike Lee's Girl 6”）的原声带，以及创意视频录影带《亲吻》（“Kiss”）、《7》、《钻石和珍珠》（“Diamonds and Pearls”）、《性感的 MF》（“Sexy MF”）、《喝醉》（“Gett Off”）、《鲜奶油》（“Cream”）和《达琳的尼基》（“Darlin'Nikki”）

---

① 首字母缩写：“曾经称为王子的艺术家”（The Artist Formerly Known as Prince）.

[其中一首歌，激发蒂珀·戈尔（Tipper Gore）发起并组织了家长音乐资源中心，旨在为唱片贴上家长指导的警示标签]。

如果说TAFKAP不断地改造自己的音乐和形象，是回溯历史，重塑他所从事的领域，那么武当派便是对这一领域新的入侵。武当派可以说是体现形象与音乐间不可分割关系最好的当代范例。在他们刚出道时，这个乐队有一个“从A到Z的计划”（a plan from A to Z），这个计划包括将不同的武当派成员分别签到不同的唱片公司，这样每个成员除了单独的合作方，会有机会和其他一系列歌手一起合作并开创自己的事业。虽然这个团体是从他们所喜爱的功夫电影中提取了他们主要的隐喻和形象，但每个成员都由于自己的形象和表演获得了独特的个性特征：老下流私生子（Old Dirty Bastard）是个疯子，方法人（Method Man）则是一个具有超凡魅力的领导者，瑞空（Raekown）是一个别出心裁的自由式创作者，GZA是格斗大师和战略家，鬼脸煞星（Ghostface Killah）则是一个优雅又具有创造性的词作家，而RZA是一个出色的制作人和生活设计师（life designer）。

这个团体对待他们的形象十分认真，他们有自己的系列服装（武当派服装），影视制作公司，以及一个至今仍未实现的计划，即建立“一系列武当主题的娱乐中心”。武当派对待其嘻哈文化遗产也十分认真，正如许多嘻哈文化入门（hip-hop 101）课本所坚持认为的那样，这种文化是风格、情感、观念和哲学的结合体。它的根源包括了街头涂鸦和标记、霹雳舞、节目主持和音乐主持。嘻哈文化是一种当下的自觉文化，注重用歌词和形象来记录自己的历史，以此来弥补黑人历史中丧失的重要时刻（黑人和拉美裔群体感受到的压抑、警方的骚扰、社会暴力），以口头和视觉的形式证明着先前的这些重要时刻和人物。正如特里西娅·罗斯（Tricia Rose）（1996，p.251）指出的：“嘻哈文化表达了一种内在矛盾，它存在于渴望保护个人机构和自由意志（例如对抗权威、自杀）与承认制度力用以约束机构（如体制性种族主义、白人至上主义和阶级压迫）的必要性之间。”嘻哈文化通过着装、行为、说话方式、语言、隐喻、绘画、电影制作和视频成像，表达这种冲突与骚乱，改变着周边文化。布袋牛仔裤、吉普和悍马汽车、首饰、发型、着装都被吸收到“主流文化”中，并被汤米·希尔费格（Tommy Hilfiger）和太阳乐队（SUN）、玛利亚·凯莉（Mariah Carey）、惠特尼·休斯顿（Whitney Houston）、FAO施瓦茨（FAO Schwartz）玩具主题店和迪士尼（Disney）转化得更为诱人。

1998年，武当派的成员之一RZA，以另一个形象重新出现在了观众面前，即概念人物数字博比（Bobby Digital）。他是RZA的另一个自我，一个

虚构的角色；它是一个化身，使 RZA 能够扮演一个 70 年代的人物，拉皮条的“超级苍蝇”，去消灭敌人，其中使用的录影和成像技术，是神探夏福特（Shaft）所无法想象的。数字博比是个纯虚构的人物，但也正是他宣告了一种由合成曲、改编曲以及无法辨认的声音组成的新音乐的诞生，这类音乐层级紧凑且闪闪发光。他并不完美，有时也会诉诸标准的男性至上主义的形象，然后制作一种严肃的、吉祥的、恭敬的情歌，这在 Rap 领域是不常见的。他接受了来自嘻哈文化的挑战，这种挑战即特里西娅·罗斯（Tricia Rose）所注意到的——市场和大众传媒代表对外部制度和内部结构上的管制。数字博比是一个儒雅而精明的混蛋，他的想象可以超越嘻哈文作，可以写出暴力谵妄，可以为商品化的瓦尔哈拉殿堂（Valhalla）进行创作。对数字博比和武当派来说，嘻哈文化是一种放眼未来的方式，他们通过嘻哈文化告诉孩子们，他们可以选择，而选择的第一步就是制造区别。

显然，流行音乐——流行音乐产业、各种文化、观念依然着迷于具有多重威胁的表演家。诸如白兰地（Brandy）、威尔·史密斯、麦当娜、吹牛老爹、艾斯·亚瑟（Ice Usher）、詹妮弗·洛芙·休伊特（Jennifer Love Hewitt）、纳斯（Nas）、奎因·拉提法（Queen Latifah）、黑暗人 X（DMX）、埃勒·酷（LL Cool J）、亚瑟小子（Usher）、珍妮·杰克逊（Janet Jackson）、吐派克·夏库尔、迪·斯奈德（Dee Snyder）、RZA、王子这样的歌手，他们都拥有多重音乐生涯，都有跨界能力：演唱、创作、编舞、导演、推销自己和作品、写作、在电影和电视节目中表演。他们明白，他们是演员，是偶像，更是音乐和自己的塑造者。通过对自己身份的理解，他们了解到了自己文化中一些更多的东西。他们能够理解真实性和身份的构建、表演的传播、消费价值，并做出迅速的反应。

音乐和形象是社会化、商业化和政治化的表现。它们相对应、相交织，融会贯通，它们描述、支撑以及改变着文化和文化价值观，并共同证明了视觉和音乐文化之间的普遍联系。它们对“青年”观众有着持久而又错综复杂的吸引力，它们也有出于自我的紧迫与直接感觉。在这些交织的表现中，对时间流逝的感受启发了更具深远意义的一面——他们对自身的认知以及这种认知的不稳定性。他们并不执着于明确的自我宣言、绝对不变的根源、确证的背景资料，正如那些他们所代表的消费者一样，他们拥抱暧昧，拥抱慷慨，超越号称多元的班尼顿（Bennetton）而期待合作与多样化。试想一下：RZA 和扎克·拉·罗恰（Zack de La Rocha）头上顶着“100％侵略”（100％ Aggression）的标题出现在《滚石》杂志的封面；莉儿金（Lil Kim）、米茜·艾莉特（Missy Elliot）和弗克茜·布朗（Foxy Brown）头戴

王冠，身着皇袍，摆着姿势，出现在以“Rap 王朝”（Rap Reigns）为标题的《氛围》封面；雪儿·克罗（Sheryl Crow）为詹姆斯·庞德（James Bond）系列的新片演唱主题曲；阿德里安·索斯（Tricky）和方法人在音乐电视《时尚之声》（“Fashionably Loud”）中在T台上与那些高视阔步的高级时装模特同台演出；费欧娜·艾波（Fiona Apple）在影片充当“斯宾女孩问题”（Spin's Girl Issue）；巴斯达·韵（Busta Rhymes）客串出演“Gosby”；玛丽亚·凯莉（Mariah Carey）在《时尚》（*Cosmopolitan*）封面露出迷人而自信的微笑，以证明她新婚生活的自由；玛丽莲·曼森与G·戈登·利迪（G. Gordon Liddy）在美国广播公司的《政治不正确》（“Politically Incorrect”）节目中的辩论；当然，辣妹组合的世界巡演、多个热门单曲、视频和《辣妹世界》（“Spice World”）更是活跃了所有人的生活。正是这些形象描绘、强化且有力的表现，推动了当今流行音乐的产生。

参考文献

Badsubjects. Listserv@english-server. hss. cmu. edu

Bennett, Tony, Frith, Simon, Grossberg, Lawrence, Shepherd, John, and Turner, Graeme, (eds) (1993) Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions. London: Routledge.

Burnett, Ron (1995) Cultures of Vision: Image, Media and the Imaginary. Bloomington: University of Indiana Press.

Fiske, John (1994) Power Plays, Power Works. London: Verso.

Frank, Lisa and Smith, Paul (eds) (1993) Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture. Pittsburgh: Cleis Press.

Frith, Simon (1996) Performing Rites: on the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Frith, Simon, Goodwin, Andrew, and Grossberg, Lawrence (eds) (1993) Sound and Vision: the Music Video Reader. London: Routledge.

Gray, Herman (1995) Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness." Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna (1991) Situated knowledges. In Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature. New York: Routledge, pp. 183-201.

Hebdige, Dick (1979) Subculture: the Meaning of Style. London: Routledge.

Hebdige, Dick (1987) Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music. London: Comedia.

Lipsitz, George (1997) Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place. London: Verso.

Robinson, Amy (1993) Is she or isn't she? Madonna and the erotics of appropriation. In Lynda Hart and Peggy Phelan (eds), Acting Out: Feminist Performances. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Rorem, Ned (1988) Settling the Score. New York: Harcourt.

Rose, Tricia (1996) Hidden politics: discursive and institutional policing of rap music. In William Eric Perkins (ed.), Droppin'Science: Critical Essays on Rap Music and Hiphop Culture. Philadelphia: Temple University Press.

Shuker, Roy (1994) Understanding Popular Music. London: Routledge.

Straw, Will (1993) Popular music and postmodernism in the 1980s. In Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg (eds), Sound and Vision: the Music Video Reader. London: Routledge.

14 表 演

戴维 R. 沙姆韦[1]
胡一伟 陈 谨 译

如今，表演已不再是摇滚音乐的真正源头，但音乐的演出一直是摇滚音乐追求“本真性”的理想所在。

音乐，一直被视为一种“表演的艺术”（performing art）。这类艺术，它只能在某些特定的事件、场合中充分地实现，比如，在一次演奏或演出活动之中。虽然人们每一次阅读小说，欣赏雕塑，会有不同的体验，但是我们始终把这些艺术作品视为完整独立的个体。而在电影胶片和录音唱片产生之前，音乐和戏剧的每次展示与呈现都是一次重新演绎，人们对音乐、戏剧扮演的感受与体验亦是如此。在发行现场版专辑《千里之廊》（*Miles of Aisles*）时，乔妮·米切尔（Joni Mitchell）谈起了现场演出的特殊性，道出了表演艺术家们需要面对的特殊压力。表演者需要对观众的反映（如“再来一个”，大声恳求歌者演唱他们想听到的曲目）当场予以回应。而画家则不用直面观众诸如此类的需求——“没有谁会对着凡·高说，‘你再画一次《星夜》（“*Starry Night*”）吧！’”。接着，米切尔指出，这种“循环游戏”（the circle game）实际上是对观众需求的一种让步，不过，她也会邀请观众与她一起唱。这就使得现场演出与米切尔独唱有所不同。然而，现场观众也并没有得到他们所想要的：一种像唱片那样真正的“循环游戏”。较之于早期发行的《峡谷女士》（*Ladies of the Canyon*）专辑，《千里之廊》在视听体验上为观众带来了全然不同的版本。这一新的版本可能更胜于原初发行的版本，或者较差，但是它仍然是有一定的价值，因为它并不仅仅是录音棚制

① 戴维 R. 沙姆韦（David R. Shumway），卡内基梅隆大学英语文学和文化教授。代表作有《米歇尔·福柯》（*Michel Focault*，1989）、《创造美国文明：美国文学的学科谱系学》（*Creating American Civilization: a Genealogy of American Literature as an Academic Discipline*，1994），另有合著《知识：学科性的历史批评研究》（*Knowledge: Historical and Critical Studies in Disciplinarity*，1993）。他关注摇滚音乐表演，发表了一些相关文章。

作的一个复制品。米切尔的观点以及其现场版专辑，唤起人们关注摇滚乐现场演出所带来的不同寻常、错综复杂之意义。

一般来说，我们通常用“表演”（performance）一词形容由个人和组织所从事的一种特定行为或一连串的这种行为。比如，工作中的个人职业扮演行为，游戏或赛季中的团队表演行为。上述理解说明，表演重在强调一种行为，它是否为表演，取决于公众的评价与阐述（即表演着重于公众对行为之所以是的衡量）。从这一意义上来说，不论是被记录的还是现场的，大众消费的各种音乐形式，均属于表演这一范畴。这里，我们可以区分出表演与演练、排演的区别：表演纯粹是为了观众而存在的；而在演练和排演中，音乐或演出的呈现并未考虑到受众品评及消费。

在众多的表演艺术中，表演一般被分为文本（text）或者作品（work）两类。前者具有临时性，其流传时间较为短暂。后者则具有永久性，且其常被作为经典对待。莎士比亚创作出了一本经典之作《哈姆雷特》（*Hamlet*），但是它却拥有无数个演出版本。由此角度来看，将多重阐释与多个演出版本相比拟，是具有重要意义的。据说，衡量美国流行音乐的标准，在于演唱的歌者们常常可以赋予音乐诸多阐释的可能，就像《哈姆雷特》的纸质文本与表演均可被视为其阐释文本。这一区分说明无论是纸质文本、音乐还是演奏，它们总有一个稳定的对象，唯有在演出方式上发生变化。但众所周知，人们对《莎士比亚》纸质文本批判性的阅读与阐释表演有着很大的不同。尤其是在增加了音乐元素之后，对不同的文本和演出之间的区别就变得更为复杂。可以肯定地说，诸多听众并不能只通过听音乐的方式辨识出科尔·波特（Cole Porter）的《黑夜与白天》（“Night and Day”）。听众需要通过他们熟知的来自知名歌手弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）、埃拉·费兹杰拉（Ella Fitzgerald）、U2 乐队的阐释，方能辨识出其本质。事实上，那些衡量的标准是由不同的阐释者演绎出来的，也就是说，仅靠其中任何一点，这些音乐也是很难被观众辨识出来的。

音乐的形态与类型，如，古典音乐、爵士、乡村和民间音乐的形成，与不同地区的文化实践有密切关联。它们对待文本与表演之间的关系，所采取的态度亦是不同的。然而，流行音乐的标准依旧与其歌曲创作者有着某种一致性，由此，它也与某种理想的范本有其一致性。如，不管听众对经辛纳屈再加工、演绎的这首曲子有多熟悉，《白天与黑夜》依旧保存了科尔·波特的风格。当然，并不是所有辛纳屈重新制作过的歌曲，都会出现此类情况。以歌曲《暗夜里的陌生人》（“Stranger in the Night”）为例，歌手演出风格与歌曲本身的相似性、一致性远远高于歌曲创作者。在该例中，文本和被录

制下来的表演之间的差别可能会消失。这种情况的产生，至少在某种程度上是由于唱片逐渐受到了流行音乐的影响。然而，对于古典音乐，录音唱片似乎没有产生同等的影响力。在古典音乐中，创作与即兴演出是相对立的。古典音乐创作首先需要遵循乐谱、配乐。其中，表演是为音乐创作服务的，这一前提限制了演绎者进行随意发挥的程度。因此，演绎古典音乐与演绎流行音乐或爵士乐之间就有了相当微妙的差别。

爵士乐中表演与创作之间的关系，与古典音乐中的情况恰好相反。在其创造性上，表演与作曲是有着同等地位的，通常来说，表演更为重要些。如果古典音乐的演出文本是对音乐范本的一种演绎，那么爵士乐的演出就是基于熟悉的，但非权威范本的最典型的即兴创作，这种情况在流行歌曲中较为普遍。爵士音乐家可以自由发挥，不按照歌曲创作者的要求重新诠释音乐，因为被写下的歌曲本身并没有十分突出的价值。它的价值如同某种流行文化，或某种大众娱乐文化所具有的价值，只是滋养着爵士音乐家们的艺术作品。具体来说，爵士乐歌手在演绎歌曲的时候，并不严格遵从被写下的乐谱，而是融入了自己的创造，这就形成了音乐的现场演出文本。每一次的表演都是独一无二的事件，或一件无法被复制的即兴作品，这是爵士乐所要达到的一个理想状态。

虽然爵士乐和录音唱片几乎是同步发展的，但是，在唱片录制条件许可情况下，爵士乐的即兴创作才得以长久持续。此外，在一些前沿创作家的实践和引导下，爵士乐的创作发展也持续了很长一段时间，例如杜克·埃灵顿(Duke Ellington）就曾把作品与表演紧密地结合在一起，甚至比在古典音乐中的结合更为紧密，只是爵士乐依旧体现出了表演因素优先于创作的倾向。

这促使我们意识到“表演”这一术语现今所具有的多重复杂含义。在这个定义中，表演与艺术作品并非包含与被包含的关系，表演本身就一件艺术作品。被称之为“表演艺术”，有时又简称为“表演”的这些作品，并非那些可供任何人再次进行表演的。而在演出中，它们是唯一的，自成一格的(sui generis)。这是表演历程上的一次激变，因为它排除了我们之前注意到的双重性意义。当表演艺术仍旧为了一些人而表演，那么表演就不能回避受众评价的语境——它的存在是为了阻断人们将原初的表演与预期的表演进行比照。一旦表演艺术成为一种可进行识别的类型，这种阻断行为便不能充分发挥其作用了，因为艺术家和观众会情不自禁设想表演艺术应当怎样，不应当怎样。虽然表演不能逃避对类型的期待，但它描绘出了表演艺术发展将趋向的一个极端。我们可看到摇滚乐演出有时也要走向这个极端。

如果说在爵士乐和古典音乐中，歌曲创作（composition）这一术语的

含义与表演相对立，那是因为在摇滚乐中制作唱片取代了歌曲创作原有的位置。作词作曲仅仅只是制作唱片的元素之一，随着摇滚乐的发展，它逐渐融合在整个制作的过程中了。在 20 世纪 50 年代，像莱博（Leiber）、斯托勒（Stoller）等歌曲创作者依旧固守叮砰巷音乐（Tin Pan Alley）的制作模式，为摇滚表演者提供素材。直到 20 世纪 60 年代，披头士（The Beatle）才提供占据音乐主流的一种全新模式。他们并不在录音棚中演绎已经被创作出来的歌曲，而是一边在录音室创作歌曲，一边录制下来。创作歌曲进行的过程，已经不再是对调子和歌词的一次再现。可以说，唱片专辑或单曲是被即兴创作出来的，而乐谱和歌词已退居次要地位。20 世纪 60 年代早期，当披头士在电视荧幕上现身，人们议论纷纷，譬如，约翰·列侬（John Lennon）和保罗·麦卡特尼（Paul McCartney）根本就不懂音乐。但那时，披头士不再以乐队形式发行唱片了，他们及其制作人乔治·马丁（George Martin）早已转变了音乐制作形式，他们音乐工作室以现场即兴创作方式为主，而不是仅仅以再现、重复的方式制作音乐作品。

实际上，在歌曲现场创作与唱片制作融为一体之前，表演在摇滚中的意义早已与古典音乐和爵士乐中的截然不同了。音乐唱片的发展始于 19 世纪末期，直至第二次世界大战结束之后，音乐唱片中是对现场演唱的一个录制。无论乐手们是否为在现场的“活生生的”观众而演出，他们演出的时长以及演出的方式与他们在舞台上表演是一样的。由此，唱片被理解为歌曲创作与表演两个层面上所增加的另一层，其中，歌曲作品或文本是最为本质的、原初的，唱片则仅仅是一种衍生品、复制品，表演则处于前两者之间。如今，古典音乐评论中依旧将唱片视为一种供观众回顾现场演出的方式，纵使听众确信无疑他们所听到的，更多的是被录制的古典音乐，而不是音乐演出现场。

既然古典音乐唱片从未停止录制演出文本，总有一些认为其存在合理的理由。对于摇滚乐唱片来说，在一开始，它就是由录音室操作下的产物，这并不仅限于用电声模拟大自然中的声音。众所周知，萨姆·菲利浦（Sam Phillip）的太阳唱片公司（Sun Records）之所以取得佳绩，不仅仅因为他能够预见猫王和卡尔帕金森（Carl Perking）唱片之卖座，还在于他的录音室能够制作出与众不同的音效。在多声道唱片出现之前，不同录音室中制作出来的音响效果可使摇滚乐仅从音乐效果上区别于相似的音乐类型，并彰显其独特性。多声道技术的产生，颠覆了唱片的制作过程，因为制作现场版单曲可不通过现场录制完成。多声道技术最初只是用于对现场演唱的记录进行扩音、增强效果或者加以修改，例如，为了突出某种音效或增加伴奏，由完

全分开的音轨，特别是那些原先就没有打算放在一起使用的音轨，把它们组合起来录制歌曲，如今是十分常见的事情。换句话说，摇滚乐是由诸多录音带声音混合而成的新唱片。

奇怪的是，将唱片视为演出录制品的旧有观点，仍存在于诸多摇滚乐评论者的批评话语体系，以及摇滚粉丝的共识之中。正如西奥多·格拉西克（Theodore Gracyk）注意到的一样，“被录制下来的摇滚乐仅仅是我们无法参与的现场演出的一个替代品，这种看法一直左右着人们的认知”（1996，p. 69）。格拉西克批判了由这一错误观点导致摇滚乐演出只流于视觉表象的境况：我们时常看到乐手们演出时或静止或运动的图像，即浮于表面上的、显在的演出行为，但是却很少能看到录音棚中的现场景象。这一现场景象给予表演的重要性，在格拉西克看来，不过是一种营销策略。格拉西克的声明，揭示了人们对摇滚乐演出的一种误解，纵使我们理解他的批判立场，但我们也有权利知道为什么这一策略会奏效。在我看来，这种手段起作用的原因在于，如今表演已不再是摇滚音乐的真正源头，但音乐的演出一直是摇滚音乐追求“本真性”（authenticity）的理想所在。这明显增加了演出和唱片关系的复杂性。

在格拉西克的美学中，唱片对摇滚乐的作用，就像乐谱对于古典音乐的作用一样：它史无前例地反驳了仅将表演视为唱片之投射。可以说，多数摇滚乐听众从未这样思考过，倒不仅是因为他们不善于思考。格拉西克的看法颠覆了传统意义上的观点，即认为唱片只是演出之投射，而演出自身仅仅只是一次音乐创作。就目前来说，格拉西克的论述十分到位。在摇滚乐中，唱片的地位是优于现场演出的。不仅是因为大多数人更容易接触唱片，更喜欢唱片效果，还由于摇滚乐粉丝通常以唱片为标准，来衡量现场演出效果。人们期待摇滚歌手在舞台上重现，或至少是真切地模仿唱片原声，而这一要求十分有难度，因为音乐唱片一开始就并非是被表演出来的。最后，摇滚乐观众似乎还希望在爵士乐演出中，有一系列他们所期待的、可自行转化的那些熟悉事物。至少理论上来说，观看爵士乐演出的观众是渴望新奇的；相反，摇滚乐的观众则偏爱重复那些他们所熟知的或喜欢的事物。

假设唱片拥有更高的地位，那为什么摇滚乐粉丝还会到音乐会现场来？“现场”（live）再度演唱，与家中立体声音响或便携式收听设备的无限循环（ad infinitum）播放相比，前者有什么魔力呢？为了回答这个问题，必须要注意到两点。首先，尽管唱片具有听觉上的某种优势，可以使得摇滚乐在第一时间里让广大观众知晓，且可以反复播放为观众所听，但音乐的现场演出仍是美学意义上的一种理想状态。这种状态常作为评判唱片的一个标准，它

也并非是绝对的、权威的。一些专辑的制作，例如披头士的《佩伯军士孤心俱乐部乐队》（*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*）和《埃比街》（*Abbey Road*），他们直言其专辑的制作完全依赖于录音室，全然避开那具有即时性的并不完美的现场演出。不过，在摇滚乐发展的进程史中，它并没有完全被这种录音室美学观念所统治，很少有成功的摇滚乐歌手会将其整个职业生涯全都奉献在录音室之中。摇滚乐的发展不断徘徊在两个极端之间，一端如朋克（punk）和垃圾摇滚（grunge），将现场声音与表演作为他们追求的理想目标；而另一端则是电子音乐（techno）等，排斥表演待在录音室里。在我看来，倘若将摇滚乐理解为一种实践行为的话，那么现场演出的美感则更能彰显出音乐的力量。

其次，摇滚乐从来都不是一种纯粹的音乐形态。当然，也没有一种音乐是完全为音乐而存在的。先从古典音乐来看，其演奏所独有的仪式感，不亚于音乐本身。虽然摇滚乐从它诞生之初，就与非音乐的表达形式紧密连为一体，摇滚乐演出也并不仅限于为现场观众表演。在20世纪50年代到60年代，由电视播放音乐演出对摇滚乐的发展具有极其重要的作用。不论采用纯粹音乐或非音乐形态的演出形态，电影也打造出了诸多摇滚乐明星。到20世纪80年代，在摇滚乐录像带的作用下，摇滚乐的范围才愈发清晰起来。

更重要的是，即便当摇滚明星在台上演出，他们也并不能只被作为音乐表演者。除了音乐，摇滚乐还在扮演“他们自己”。换句话说，他们需要扮演明星角色。此类情况在摇滚明星身上表现得十分显著，如大卫·鲍伊（David Bowie）或麦当娜（Madonna），他们塑造出了多种不同的形象或人格角色。但是就算像米奇·贾格尔（Mick Jagger）那样，无论是在演出还是在日常生活中，有诸多始终如一的人格形象，但这种形象的赋予与人格的发展是在多方合作之下完成的，参与其中的有其他滚石成员，他们的经纪人，唱片公司或者其他人等。没有一位摇滚明星台上台下的人格形象是高度一致的，甚至有些明星的人格可能与虚构生活中的人格相吻合。

虽说摇滚乐最重要、最有价值的产物是唱片，但不同形态的表演对于摇滚乐来说，依旧不可或缺。为了论证这一观点，我将从如下两方面对表演进行论述：一是讨论为观众而开的音乐演唱会，包括现场演出以及间接出现在电视或电影里的；二是讨论明星在舞台上的人格、角色扮演。我将以猫王为例进行说明。人们唯有多方面地体察猫王（Elvis Presley）的表演，才能明白他在文化方面的影响力。猫王常为人所称道的便是他推动了音乐的革新，他将乡村音乐和摇滚音乐结合了起来，并融入了摇滚乐之中。它们就像一些化学元素，本身是不可分割的。而实际上，它们是由那些在音乐实践过程中

沉淀下来的一系列相同的旋律所构成，摇滚乐也是被这些相似旋律编织而成的。这里，我并不是说猫王的唱片缺少了一些音乐上的或是听觉上的改革。我之前已经提到萨姆·菲利浦（Sam Phillips）的录音室后期制作出来的独特之音，显然它也不能完全代表这种革新。如果人们把经猫王改编后的一些R&B歌曲放在一起进行比较，例如，朱尼尔·帕克（Junior Parker）的《神秘列车》（“Mystery Train”）、维诺尼·哈里斯（Wynonie Harris）的《摇滚之夜》（“Good Rockin tonight”）、胖妈桑顿（Big Mama Thornton）的《猎狗》（“Hound Dog”），就会发现他用自己的风格诠释了每一首歌，这不仅表现出了在声音上的独特演绎，还有对器乐的重新调整安排。

猫王唱片与众不同的方面，是他成为巨星的必要条件，但是仅有这些是远远不够的。猫王的各种演出活动，即从一开始的现场表演到后来的电视表演都同等重要。在开始太阳唱片公司的录制训练之前，猫王似乎对其唱腔风格有了进一步提升。在他的第一次俱乐部演出之前，他似乎已经自学了一些能够在舞台演出中吸引观众眼球的动作。从猫王第一次登台，至1958年他离开舞台，这些动作持续撩动着少女们的狂热尖叫。我们有足够的理由去相信，猫王的舞蹈和他的歌唱一样，都是对一些黑人表演者，如T－博恩·沃克（T-Bone Walker）、威努尼·海瑞斯（Wynonie Harris）和查理罗斯（Charlie Burse）的表演风格的改编。猫王的创举不在于他对舞蹈总体风格上的调整——他扭动、挥手、旋转的姿势，而是这种风格在新的语境形式下的不同用法。刚开始，这种新的语境只打算为白人观众演出，尤其是白人女孩。演出在搬上荧幕之后，产生了更加重大的突破。这一突破震惊了美国，因为猫王在全国性的电视节目上展示了一种演出风格，只能在小型俱乐部里见到，主要由美国黑人表演。电视镜头聚焦于观众对其身体及行为的关注。

猫王的电视表演使他从流行歌手转型成了摇滚巨星。促进这种转型的最关键几场演出发生在“密尔顿伯利秀”（“Milton Berle Show”），特别是1956年6月4号猫王的第二次表演。之前，猫王已在“多尔西兄弟舞台秀”（“Dorsey Brothers' Stage Show”）上演出了六次，但是“密尔顿伯利秀”收获了更多的观众。这两场秀都是现场直播，但是密尔顿伯利秀播放了猫王在演播室观众当中所制造的兴奋反应。在6月4号的那场演出中，猫王的舞蹈将之前在电视上的表现力推到了顶峰，他运用了一些新的手势，例如指向观众，这更增加了观众和表演者之间的互动力度。

与电视播出的舞台秀不同的是，现场观众的反应不仅可以被听到，更重要的在于，观众的反应还可以被看到。导演调度着镜头，画面不停地在猫王与其乐队以及现场观众之间来回切换。我们可以看见一个少女无数次站起

来，呈迷醉状地呐喊、尖叫。少女的举动向电视机前的观众们说明了，人们是如何回应猫王的现场演出的。现场观众的兴奋之情极易传染、散播开来，同时让电视机前的观众也能够感受到明星的魅力。这些影像资料恰恰佐证了西蒙·弗里斯（Simon Frith）的观点："现场秀并不仅是明星情绪的一个表现。明星与粉丝之间情绪的感染、互动给予它迷人魅力。"（Frith，1988，p.167）而且，不管猫王表演的细节是否曾被非常详尽地规划过，但他也需要依靠在场观众的力量，与之互动，为之表演，相互伴随成为一体。由此，很难去想象，任何一个观赏了《猎狗》演唱会的观众还在质疑它是否忠诚于录制出来的唱片。

我们无须考虑这场演出可能带来的种种影响。尽管在演出结束之后，一些怀着愤怒情绪的美国观众哭了出来。然而，只将这些情绪反馈视为观众对密尔顿伯利秀表演的唯一回应是错误的——之前对猫王表演的负面反馈就有不断增长的势头——而这场表演则成了这些负面反馈的催化剂。密尔顿伯利秀广播网、NBC收到了一些抗议者的来信，他们中的一些自诩为社会道德的监护人，攻击猫王的表演行为。结果，猫王下次现身荧幕之时——在史蒂夫·埃伦秀（"Steve Allen's show"）以及NBC上，他被迫穿着带着狗尾巴的服装，对着一群现场的"猎狗"演唱《猎狗》。

为什么伯利秀表演会遭到如此之多的干扰呢？一方面，在20世纪50年代，一个男人公然展示其性感的一面，是有悖常理的，我认为这种展示方式最终使猫王女性化了。然而，观众所反馈的情绪却转向了相反了方向——恐惧、害怕。无论是对于白人还是黑人，以下是猫王给他们带来伤害的证据：使我们的女儿失去其自控力。但很多女孩明显地喜欢这种失控状态，因为猫王具有女性化倾向，让少女们倍加有安全之感，故而她们与这位明星之间关系是安全的，带有理想性质的。这时，她们不仅会去买该明星的唱片，看他演的电影，而且还愿意购买他的各种随身物品。后一种情形强有力地证明了粉丝渴望与猫王有所关联，而仅非听到他的唱片。

若将音乐视为评判猫王的唯一标准，即观众仅通过他唱片里的声音去了解猫王，那么从1956年至今，其粉丝所表现出来的种种反应则是无法被理解的。要理解这一现象，我们不仅得考虑到其音乐的演出形态，还要考虑猫王作为一代摇滚巨星的演出情况。首先就要注意到他是第一个扮演起摇滚明星这一角色的人。在同一时期，陆续出现了诸多与他同类型的唱片艺术家，例如颇受争议的查克·贝利（Chuck Berry），相比猫王，人们认为他制作了更多的好唱片。但是，在猫王令足够多的粉丝狂热喜爱之前，没有一个摇滚乐歌手被称为明星。

“明星”这一称号，较为特别。一位明星要获得尊敬，凭借的并不仅限于他自身能力或所取得的成就，还需要粉丝们幻想出他们与其崇拜的明星之间的各种关系。不论艺术家在所从事的工作上表现多么出色，这种假象关系的建立，也并不需要他们仅表现出其工作时较为专业的一面。成之为明星，他们需要散发出足够的吸引力和人格魅力。在猫王的经理人科罗内尔·汤姆·帕克（Colonel Tom Parker）以及娱乐产业之造星工场的帮助下，猫王才得以展现出这种富于魅力的人格。

猫王演出的人格并非他假扮的结果。就像一位表演艺术者一样，猫王并不是表演一项有悖于表演本身的工作。为了塑造猫王这一形象，他正在进行着具有创造性的工作。所有猫王借以演出过的大众媒体平台，都对这项工作（打造明星人格）做出了贡献。在整个演出环节中，唱片只是其中的一个元素，此外还包括电视形象、演唱会和俱乐部形象、电影表演，还有在粉丝和新媒体中的表演。整场演出并非完全归功于猫王自己，或舞台演出的设计，它是共同作用下的产物。猫王并非唯一的创作者，但他是唯一的表演者。他的人格魅力持续影响着大众，使他取得了成功。包括在他死后超过 20 年，这种人格依旧不断吸引着粉丝。其他模仿者再也没有表现出比猫王表演性人格更为典型的人格特征了。因为这些人不是由于他们的音乐为人所熟知。大众文化所偏向的不在于他们是怎样唱歌或怎样表演乐器的，而是他们带来了一种猫王的明星人格。

模仿猫王演出风格的现象越来越多，我们便不再把表演当作一种专门为观众而展示的舞台事件。取而代之的是把它当作观众接收大众文化和提供消费的商品的一个例子。这些模仿者多半是猫王的粉丝、观众群体，他们上演着他们自己的演出风格，拉开了大众表演与明星表演之间、单一角色与复杂角色之间的差别。这里，较为稳定地演出因素不再是被写下的乐谱，而是猫王这个角色。猫王死后，这个角色依然可以被有野心的粉丝所占有。如果从演出与歌曲文本之间的关联这一角度来看角色扮演，我们可以把演出当作将表演者与猫王明星角色相融合的一次机会。被演出的文本实际上是表演者自己——猫王或者“猫王”，它们被理解为一种由真实的表演者与粉丝们共同建立起来的文本。这一文本具有临时性，但它可以通过粉丝们的各种举动流传下来。如果流行音乐曾经从其他音乐形式中借鉴了有关演出的某些见解，那么它现在已经通过替代之前演出文本的表演者，把自己从其他音乐类型的实践过程中凸显出来。

尽管模仿猫王演出风格的现象十分盛行，但我们并不能误将其视为现在流行音乐演出的一个范型。如果演出风格成为所有音乐类型的一个关键所

在，那么，音乐的类型似乎可通过我们所欣赏的演出而区别开来。在 20 世纪，流行音乐的演出形态繁多，从再现经典作品、复制唱片到塑造明星形象，最后通过往日的表演者与粉丝们的共同合作，重塑演员的明星形象。这些演出形式对于艺术家和粉丝来说均可供采用，同时也可将多种方式进行糅合，由此使流行音乐成为具有最丰富演出形态的音乐类型。

参考文献

Carlson，Marvin（1996），Performance：a Critical Introduction. London and New York：Routledge.

Frith，Simon（1988），Music for Pleasure. New York：Routledge.

Frith，Simon（1996），A Performing Rites：On the Value of Popular Music. Cambridge，MA：Harvard University Press.

Gracyk，Theodore（1996），Rhythm and Noise：an Aesthetics of Rock. Durham，NC：Duke University Press.

Palmer，Richard（1977），Towards postmodern hermeneutics of performance. In Michel Benamouand Charles Caramello（eds），Performance in Postmodern culture. Madison，WI：Coda，pp. 19－32.

Shumway，David R（1997），Watching Elvis：the male rock star as object of the gaze. In Joel Foreman（ed.），The other Fifties. Champagne：University of Illinois Press，pp. 124－143.

Taruskin，Richard（1995），Text and Act：Essays on Music and Performance. New York：Oxford University Press.

15 作 者

威尔·斯特劳[1]
魏云洁 译

作者是近期人们所热议的话题，引发了诸多争议，部分原因在于，如今相当多的流行音乐，身处于高度专业的文化领域之中——它是一个综合体，具有影响力，并具有跨越到另一领域发挥影响的能力。

在20世纪60年代，影视评论家开始提出关于创意自主和导演至上的声明，为此，他们走出电影院，为电影题材寻找其他类型的作者。质疑电影导演是否类似于小说作家的人们，或许还会问：电影是否涉及了对虚构世界的描写，通过叙述多重事件以填补空白？又或者说，在某种程度上，电影导演好似监管着一个建筑工地，规划实施蓝图，协调人员、劳力，制造出一个成品？也许电影导演最像一个管弦乐队的指挥，通过节奏赋予乐章更具感染性的因素，为配乐和表演着上个人的情感色彩。电影界关于作者身份的讨论，承认有多重的劳动和创造力介入电影制作过程这一事实，同时又力图在其中建立一种等级划分。这种观点声称，即使导演的功能在电影中并不明确，但是，站在这个等级最顶端的导演能拥有大量的追随者。而持不同意见的人则认为，演员、电影摄影师还有制片人都应该平等地享受站在顶端的权力——因为他们是一部电影真正的“作者”（auteurs）——但这样的想法似乎并未被大多数人接受。

音乐尽管在许多重要的方面与电影不同，但音乐中原创作者的问题也不容易解决。也许是因为列举音乐作为人工产品而包含的各种各样的富有创造力的工作：音乐作品的作曲，器乐合奏表演，对已录制演出的重新编排与策

[1] 威尔·斯特劳（Will Straw），加拿大麦吉尔大学传播学系教授，加拿大文化产业研究所所长。主编《理论法则：艺术作为理论，理论和艺术》（*Theory Rules: Art as Theory, Theory and Art*，1996），并与西蒙·弗里斯合编了《剑桥摇滚音乐和流行音乐指南》（*Cambridge Companion to Rock and Pop*，2001）。

划等等，已经不能让我们满足。倘若多重作者的想法可行，我们评定一场音乐演出的方式便和我们评定餐馆里的一顿饭没有什么不同了：都是认为应该归功于各种不同的人们，是技巧和练习方面相互影响的结果。然而具有代表性的是，我们对于音乐唱片或演出的评价，都是将其作为单独个体或者整个小组的产出来进行的。在这方面，音乐评价之独特，源于我们乐意将整个演出视为音乐的首要因素（戏剧和电影则很少这样）。在很多时候，我们对作曲家、制作人、设计者以及幕后音乐人在作品上投入的精力都一无所知。通常，从演出的初具规模，他们所提供的服务来看待全体成员的投入与付出，是我们进行判断的一种简便做法（详见本书第十四个关键词“表演”）。

流行音乐和电影的复杂性，自然而然地使它们与写作、绘画对立了起来，因为有关于写作、绘画的作者身份问题，不太让人烦心。小说和绘画是自由的，通常来说，他们能够摆脱其他艺术形式中的复杂合作、协调问题。因此，小说和绘画都被认为是独立的；作家开始书写，便是填补全新空白之时。音乐和电影则与此相反，它们显然包括了对诸多文本材料的选取，而非全然从头创造。然而，对于前二者之间的细微不同，我们需要继续质疑。印刷机的发明起了作用，随着时间的推移，将作者的名字作为一种特殊的品牌铭记，这种做法给予作者在市场上和艺术传播中的身份认同。同时，印刷书籍的公众影响力，有助于知识和观念的流通，则是集体努力的结果。每一个人都阅读相同的书籍（或者地图、科学专著），每个人都开始回应，或者期待这些作品。每一本书都假定自己与前人相熟，吸收了这一先在的创造性劳动，并将其作为可为人所了解的一个元素。文学理论家使用“互文性”（intertextuality）这个术语来意指在文本中出现的，与位于该文本之前或周边相关文本的情况。写作并不是单纯地填满空白，而是建立一个书写的主体。书写既不是完全独立的，也不是无意义的产品。

音乐表演者时常在前期演出的基础上进行改编，逐渐增强并以此唤起碰撞出来的张力关系，这张力产生于积淀的历史文化形态与一场新的演出中那新奇的、具有独创性的形态之间。这些都是美学的问题，但是他们暗示的逻辑，就像罗兹玛丽·J. 库姆（Rosemary J. Coombe）已经讨论过的，有时却十分在理。麦当娜在构思她的大多数的演出时，也许会运用她所认为的某些代表亚文化的服饰、音乐以及姿势，但这些媒介符号代表的领域、观念并不普遍，麦当娜借鉴的手法是否属于剽窃，我们也不得而知。一旦这些元素成为麦当娜所独创的、被法律保护的演出的一部分之后，他人之后的借鉴就有可能会被认为是剽窃或者直接的模仿。

比其他的文化形式更明显，流行音乐的历史是在集体传统与个人对传统

的转换运动中反复进行的。我们可以将这看作流行音乐丰富性的来源之一，同时说明其中审美、法律以及经济的问题。从审美的角度来看，我们经常要寻求音乐表演的历史深度和社会文化的“厚度”（thickness）[比如我们所喜欢的雷鬼音乐，影响了布里斯托尔的《神游舞曲》（“Bristol trip-hop”）]；从法律上来讲，我们逐步发展出了一种复杂的（即便具有不确定性）的方式去区分被集体标准化衍生而出的音乐类型[比如芝加哥蓝调或者“浩室”（house）舞曲]与剽窃的实例。从经济的角度来讲，音乐产业能够促使音乐形态广为流传。通过这些形式，集体的音乐传统可以作为受保护的投资目标（比如让加拿大滨海诸省的凯尔特族乐手演出某些全国性的特色电视节目）。

流行音乐中作者的问题通常会简化为歌唱者与歌曲之间的关系问题。这里，我们可再次做一类比来说明问题。一首歌曲的歌唱者是不是像一个戏剧的表演者一样，从众多角色中拟定好了人物性格？在特定条件下，歌手更像是一场发布会的发言人？用固有的腔调完成一个漫长的、带有集体性流程的主题和类型？如果这几个类比都不能使人满意，是因为我们生活在这样的一个时代：这个时代对于演唱的要求已经不仅仅在于对一首歌曲的“阐释”，或者是一种集体精神的化身。

这些对流行音乐“作者”的期待，无法说明数以万计我们常听的流行音乐以及融合电声的音乐形态。比如说，电麦克风的发明增强了音乐的体验性以及转调能力。正如西蒙·弗里斯（Simon Firth）指出的，电麦克风可以比拟电影中的特写镜头，引发不同的效果。它不仅仅让我们对明星演员产生了一种亲近感，还让我们开始以个人的诚信度以及真实性来评价他们，而不再是纯粹地根据音乐技术技巧。这就是我们现在“惯常的”（normal）听歌的经验所建议的，个性不仅仅体现在于某一时期或地点所作的词上，而应该高于这种简单的表达。唱歌与写歌之不同，让人感觉到一种不太对劲的差异，它标志着艺术表现潜在的不完备性。

第二次世界大战以后，流行音乐便致力解决这种不完备性问题，主要基于两种原则。第一种就是逐渐让表演者写他们自己的歌曲。在这里，音乐作曲被进行了重新定义，它并不是强调根据既定规则与标准创作新文本，更多的是塑造相关人物（在大多数时候，工艺成为将个性注入文本的一种能力）。另外，演出的问题也在被逐步地解决，通过一种被慢慢接受的“职业生涯”（career）的理念，表演者的演出主题赋予表演者的个性以连贯性，正如这种个性的连贯性给予工作主体一致性与意义。这种一致性允许演出者所作的曲子，与其他人对此歌曲的转录制品共存（在专辑和表演中），而这些转录制品对已经教给我们的东西进行重新选择。比如说，我们已经准备好了接受

卢娜对于塞吉·甘斯伯格的（Serge Gainsbourg）《邦妮和克莱德》（"Bonnie and Clyde"）进行转录，因为他们自己的作曲显示了一种灵气和历史性的鉴赏力。

这种连贯性同样允许在职业生涯中发生风格转变，在音乐文化的其他部分显现出发展，这是生产性投入的一个标志（而不是通过简单的改编来改变市场需求）。表演者以主题为中心、对体裁忠诚的职业生涯，如今愈发有其价值，它超越了职场地位的起伏，与商业财富之间简单的经济故事。我们会发现 20 世纪 90 年代大卫·鲍伊（David Bowie）与"drum & bass"（以鼓和贝斯为主的电子舞曲形式）的交战是可笑的，但是我们宁愿认为这是鲍伊对他周围的音乐兴趣持久，而不是一种精心算计的策略。

在这方面，转录和借鉴便都成了私人的事情。表演歌曲或者采纳他人的风格，曾经被宽泛地看作表演者和歌曲创作者身处于同一个大文化背景"体系"（system）下的结果，或是受专业化训练的关系。而现在，这些则更多地被视为一种类同或忠诚的姿态，这一姿态展现出了表演者独有的感受能力。无疑乐队（No Doubt）表演那首《鬼城》（"Ghost Town"）时，他们绝对不仅仅是在改编那些相同的专业和文化体系中的素材。他们表明了一个较广的相似范围——伴随着斯卡（ska）传统的时期，20 世纪 80 年代早期斯卡的复兴，以歌曲和最早录音的乐团，想实现的政治意愿。

作者的理念与音乐商品的商业地位在很多方面都有着密切的联系，但并不是体现在表演者简单地直接与音乐表演的特殊性和市场推广挂钩（就像"明星"要为不同的电影提供长期的服务）。长期来看，表演者职业生涯的连续性，可以被看作用一种特殊的可预见性的方式来整合音乐市场。表演者的身份特征帮助音乐产业规划未来，开始看到新事件的未来，建立在得到理解的过去的活动之上。同样重要的是表演者职业生涯的连续性，使得音乐的过去（唱片公司的回顾目录）不再仅仅是一堆个人性的事件，它成为持续发展的职业生涯和传记式的发展的复杂领域。在这个领域里，每一个事件都通过人生的连续性与其他的事件紧密相连。这种表演者职业生涯的可预测性，常被用来与模糊而危险的短期的音乐时尚对比，短期音乐时尚能够提供快速的投资收益，却没有一个确定的未来。

作者概念对我们的音乐体验产生影响的程度，我们能够通过听到的电台频道得到一些感受。从 20 世纪 50 年代开始，大多数的电台都开始依赖唱片音乐作为主要的资源。然而，介绍或者说将歌曲放入文本中进行研究的标准化方式，给出的是表演者的身份。比如说，在北美电台，表演者的显著程度是根据表演者的身份特征决定的，而这种身份特征作为一个重要的标准，是

由和其他人不同的过程模式决定的。电台的播放榜上，前 40 名以详细的分类嵌入歌曲的播放中，这些详细的分类使唱片在这个榜单上起起落落。在这里，它强调每个唱片的明确的、有区别的个性特点，但是，前 40 名强调的是一种独立的东西，而榜单作为一个整体，则将注意力从表演者的职业生涯上转移开去。与此相反，20 世纪 70 年代唱片集导向的摇滚音乐（AOR）的每一个式样或轨道，都是基于表演者职业生涯（包括过去和现在）。职业生涯回顾——集合了专辑中的几首歌曲、访谈和音乐会广播——都努力使表演者的毕生作品得到整体的重复再现。成人时代的身份被音乐支配，而音乐又被具有辨别性的有声的风格控制，这就假定了听者对有限的几个艺术家［如或席琳·迪翁（Celine Dion）或惠特尼·休斯顿（Whitney Houston）］的熟悉程度，位于一个很高的水平线上。

20 世纪 70 年代的迪斯科（disco）的发展过程，能够在音乐形式、音乐产业策略、音乐创作者的理念的关系上，给我们上生动的一课。从 1973 年开始，音乐产业开始在迪斯科音乐上投入大量的资金，1979 年迪斯科音乐感知程度上的“倒塌”，引发了人们对迪斯科音乐的作者地位与表演者身份认同的持续恐慌。20 世纪 70 年代末期，美国音乐产业自第二次世界大战后经历了它的第一次销量衰落，这种衰退的罪责，被扣到了迪斯科音乐的头上。迪斯科被谴责，原因是迪斯科音乐诱惑了唱片公司，使得这些唱片公司没有完成他们本身的任务，即培养长期的有着自己独特的身份特征和稳定职业生涯的艺术家。迪斯科音乐的这种发展模式引导了唱片公司去寻找一种更容易的赚钱方式，即一系列没有特色的唱片和容易被忘记的表演。现在，商业类杂志都在纷纷抱怨，而唱片公司则为这种局面付出了代价。

在“迪斯科”被标出为一个专门的音乐风格之前，它被广泛地用于任何音乐身上，从迪斯科舞厅，到电台前 40 名的排行榜，再到唱片零售排行榜。正如 1977 年的某本商业杂志上描述的那样，迪斯科音乐的市场运作体系，就是将夜店里的唱片的成功，转化为唱片商店里出售的单曲，而这种出售形式会使歌曲成为电台播放的歌曲。接着，这种电台的播放形式将影响零售排行榜。最后，歌曲的广泛的熟悉度使单曲可能集结成专辑进行发布，达到整个进程的终点。这个开始于混乱的、碎片化的夜店文化的过程，将会在大唱片公司完整长度的专辑熟悉的市场中进行；可辨识的表演者，会为整顿这个体系提供稳定因素。

这个体系的失败也是非常明显的。但同时也有一些例外，迪斯科表演者的专辑销量始终低于人们的预期。首先，唱片公司声明，这是由于音乐类型较为新奇：一旦一种音乐已经流行了几年，争论便纷争而至，迪斯科的粉丝

们会发展出对艺术家的忠诚，而这种情况在摇滚音乐中十分常见。如果这种情况没有出现的话，基础性的问题就会变得非常明显。而该问题根植于音乐的形式特征以及它被创造出来的方式，还有各有特色的音乐表演者的角色扮演。

在迪斯科音乐的早期阶段，唱片公司恳求电台的音乐节目主持人在夜店播放唱片时，首先要讲出歌曲名称和表演者名称（或者最少也要将唱片的封面放置在 DJ 卡座的窗口）。而舞者对于区分音乐选择漠不关心，再加上这些电台的音乐节目主持人故意隐藏了他们的专业知识，不提及专辑和他们的表演者的身份特征。1975 年，12 英寸的舞蹈单曲唱片的采用，加剧了这一问题。越来越多的迪斯科音乐的声音元素——那些能让人依旧认为迪斯科是“歌曲”（songs）的元素——屈从于为了保持那种延伸的、一致的乐器的声音。在这种声音的形成过程中，电台的制作人比起音乐家或表演者来说扮演了更重要的角色。很多成功的迪斯科“乐队”（bands），比如里奇家族（Ritchie Family），事实上是电台制作人为了录制唱片而将一些电台的音乐家暂时组合在一起而成的。而在电台之外，它们并不能作为一个联合体而共同存在。这个特征依次限制了这种“组合”（groups）的能力，比如承担巡回演出的现场表演，以及现场表演通常可以树立名人的演出风格和乐坛地位。

主流唱片公司习惯于发展歌手职业生涯或者销售唱片，而迪斯科则给了他们这种惯常的发展方式以强大的挑战。因为迪斯科音乐的市场销售几乎没有现场的巡回演出和大型的媒体活动，这样，那些小的唱片公司便可以靠较低的投资进入市场。这些公司对于表演的长期发展以及忠诚度的培养，并没有什么太大的兴趣，也不会费力去做回顾目录。舞蹈音乐迅速的类型改变，意味着在成功发行的单曲和将它们集结在一起的专辑的间距中，专辑成为过时的东西，除非后者是匆忙采集到的音轨的集合，同时这些音轨是对演出的复制。同时，对于音乐产业来说，专辑成了表演者身份特征的表达以及估价的最显著形式，而这个漫长的时期，通常与迪斯科的迅速流通和发展是不一样的。

主流唱片公司的发展逐步扰乱了迪斯科音乐市场。在这个市场里，12 英寸单曲的销量侵占了唱片集的销量，前者所吸引的买家想要具有个人特色的单曲，因为在他们看来，所谓的迪斯科唱片集主要是由一些音乐素材填充而成的。随着 12 英寸单曲在商业市场的拓展，一些小的公司也开始正视这种需求。在这个时期，这两种体系其实一直是平行共存的。当大的唱片公司开始限制那些他们认为具有辨识性的、可进行区分的明星舞者的唱片发行量

时，其他的音乐文化的阶层以秘密的、几乎是手工艺性方向进行发展。截至20世纪70年代末，大的唱片公司才开始热切地讨论“以舞蹈为导向的摇滚”（dance-oriented rock），品味着舞蹈音乐的出现，而这种音乐的表演者提供了名人典范以及它们的作者更像是摇滚音乐而非迪斯科音乐。在从这条发展的线上分离出去的舞蹈音乐体系中，专业的角色（那些制作人和混音师）的重要性可能略高于（或者说并没有什么差别）那些艺术家或者演出者，就像“音轨”（track）取代了歌曲，12英寸的单曲取代了专辑，成为唱片录制的主要版式。

当音乐产业的观察者们谈论20世纪70年代末期迪斯科音乐唱片在市场上“供过于求”的情况时，他们标出了一批产品，其中没有醒目的名人与作者。迪斯科音乐中的体裁区别存在于个体的制作者身上，或者是在小的独立公司和区域场景身上，而不是在表演者身上，但表演者才是典型媒介，可以传播各种流派的集体历史性表述。这些各种各样的争一席之地的作者，对那些长期的稳定的职业生涯的投资来说，可用的素材都太贫乏了。

对于音乐原创作者的地位的讨论，近些年发生了引人注目的转变，而这一讨论经常伴随着抽样参考，或者是其他类型的实践（比如唱盘混音），而这些实践往往会破坏原创性这一概念（详见本书第十个关键词“音乐”、第十六个关键词“技术”）。然而，这仅仅是这个故事的一小部分。作者是近期人们所热议的话题，引发诸多争议，部分原因在于，如今相当多的流行音乐，身处于高度专业的文化领域之中——它是一个综合体，具有影响力，并具有跨越到另一领域发挥影响的能力。提到领域范围，我们也许会想到布雷恩·伊诺（Brain Eno）的声明，创造性现在是在整个流派的宏观方面起作用，而不是在个体的艺术家的微观层面起作用。伊诺有一个不成熟的建议，即与其单论“天才”（genius）一词，不如讨论“天才场域”（scenius，即“scene+genius”），它涉及才能呈现的整个场域（例如“深度浩室”音乐和电音），它是创造的源头，为集体的行动制定一个既定的方向，将个体关于这个行动的贡献看作短暂而次要的。就像麦肯齐·华克（McKenzie Wark）说的，我们也许更愿意看到在这些领域中作为“信息图景的移动”（moves in an information landscape）产生的创造性行为，而不是与其他流派和时代关联的完备的创造性姿态。

当然，在一些重要方面，我们这里讨论的情形和历史上那些紧密结合的、由公司支配的音乐团体没有什么差别，包括从迪克西兰爵士乐（dixieland）到冲浪音乐（surf music）。当一个英国的音乐明星，比如诺曼·库克（Norman Cook），以不同的名字混迹于不同的音乐领域——在制作电子家庭

音乐时使用披萨人（Pizzaman）这个身份，在发行摇滚舞唱片时使用苗条胖男孩（Fatboy Slim）这个身份——本来就是不同的审美体制和经济价值体系中的名字。随着更换流派而改名字，库克［他最著名的作品是他 1998 年在美国以苗条胖男孩发行的 CD《宝贝，你远道而来》(*You've Come A Long Way*，*Baby*)］，拒绝在这些不同的实践中建立一个明显持续的焦点，无法使每个新风格都随着时间的流逝而增加他的名字本身的资产价值。在其他的时期，或就其他音乐类型而言，此举会被视为商业上有勇无谋的一种行为，但是在当代的舞蹈音乐的领域中，这却是一个恰当的策略。在舞蹈音乐的团体中，只有少量价值系于创造者保持不变的身份认同上，尽管其音乐风格不断变化。如果有什么区别的话，这些改变可被视为任何一种风格中个人起源的标志，但这种标志是不真实的，因为个人的参与在不断发展的音乐类型的历史过程中，不过做了一次短暂逗留。所以，诺曼·库克（本身就是一个假名）细分了不同的身份，一边制作属于个人的作品，一边以另一些特殊身份繁荣着专业的音乐类型。

参考文献

Barthes, Roland (1977) The death of the author. In Image-Music-Text, trans. Stephen Heath. New York: Noonday, pp. 142—148.

Coombe, Rosemary J (1988) The Culture Life of Intellectual properties: Authorship, Appropriation, and the Law. Durham, NC and London: Duke University Press.

Foucault, Mitchel (1977) What is an author? Language Counter-memory, RunningPractice: Selected Essays and Interviews, ed. and trans. Donald F. Bouchard. Ithaca, NY: Cornell University Press, pp. 114—138.

Firth, Simon (1986) Art versus technology: Firth, Simon (1986) Art versus technology: the strange case of pop music. Media, Culture and Society, 8, pp. 263—279.

Reynolds, Simon (1995) Rage to live: 'ardkore techno.' In Hanif Kureishi and Jon Savage (eds), The Faber Book of Pop. London: Faber, pp. 730—736 (originally published in 1992)

Stibal, Mary E. (1977) Disco: birth of a new marketing system. Journal of Marketing, October, 82—88.

Wark, McKenzie (1991) Fashioning the future: fashion, clothing, and the manufacturing of post-Fordist culture. Cultural Studies, 5 (1), 61—76.

16 技　术

保罗·西伯奇[①]
刘小波　译

一般来说，“技术”一词会让人想到一系列机器设备——录音机器和回放设备、合成器、计算机等，而不是一系列操作实践。实际上并非如此，技术不仅仅包括各种机器的使用，还是一种更宽泛的意识，一种生产和消费的组织管理模式。

大多数人认为，生产和复制声音的技术在当代流行音乐文化中已经处于中心地位。然而让人吃惊的是，“技术”仍然是一个充满争议和误解的术语，同时也是流行音乐研究中最缺乏理论（undertheorized）的概念之一。这里有一种保守的倾向，即将音乐看成是一种本质的、真实的感受体验形式，而把技术贬低为一种堕落的力量。不过对技术还有另一种观点，坚决拥护技术在音乐生产中的作用，认为技术对音乐家和听众来说都是一种解放。在唱片产业中，技术对商业流通具有重要作用，当然，技术也给这一组织形态带来了某种潜在的威胁和挑战。这些对立的观点说明了技术是个体理解音乐的重要元素及关键话语：一方面，技术引导和调整他们在制作音乐、聆听音乐时的选择；另一方面，技术也是音乐产业立足的一种基本元素，是运营策略和最终盈利的内在组成部分。一种更全面的解释是，技术是一个客体（object）、媒介（medium）、社会现象（social phenomenon）、系统（system）、话语（discourse）和意识形态（ideology），这些批判理论是理解音乐、唱片产业和整个流行文化的关键。

① 保罗·西伯奇（Paul Theberge），西安大略大学信息媒介系教授。发表了多篇关于音乐、技术和文化的文章。代表著作有《你能想象的任何声音：音乐制作/技术消费》（*Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*）。他同时还是一个作曲家，创作了多种媒介声音作品，包括广播音乐和电影音乐。

技术和流行话语

对技术及相关实践，一种常见而保守的批评观点认为，比起现场表演，录制的效果简直糟透了，现场演出才是标准，所有音乐应为达到这一标准而努力（见本书第十四个关键词“表演”）。这种批评的根源在于20世纪早期，大众对录音设备的反应。以约翰·菲力浦·苏萨（John Philip Sousa）对“罐头音乐”（canned music）的指责为例——“罐头音乐”是比喻早期留声机唱头的形状。苏萨认为这种音乐导致了整个音乐品味的退化，造成整个业余音乐活动的灭亡。随着更为复杂的音乐技术和操作在唱片业中的推广使用——例如相关的多声轨技术——这种争论被拿来一次又一次地阐述（例如亨特，Hunter，1987）。一种简单的假定，认为现场才是音乐最为本质的特征，音乐复制不可避免使技术成为一种堕落的表现，篡改了音乐表演和音乐体验的本质。吊诡的是，“高保真”（high fidelity）技术的发明使得这一观念受到质疑。高保真显然是一种技术，但这种技术使得现场表演和录音之间的差别完全消失。技术是否对现场表演起到真正的调节作用，迄今为止，我们仍未获得答案。但是，按照斯蒂夫·沃兹勒（Steve Wurtzler）的观点，现场和录音是互相独立的种类，两者相对立的观念是在一定社会和历史条件下建立的，这种观念既不能解释各种当代的、混杂且具象的操作实践，又不能解释听众和他们假定的音乐事件之间的关系。

为了理解“技术”，必须认识到以下几点：第一，所有的音乐生产实际上都是基于技术形式的（从某种程度上讲，原声吉他也是一种“技术”，甚至歌唱通常也需要一定程度的训练和练习，通俗地说，人们听到的音乐通常是一种预录形式，而不是现场表演）。第二，技术提供的可能性，并不是在所有范围之内，在同一程度之中，都被音乐采用或接受。第三，在过去的半个世纪里，音乐美学和价值中的大部分冲突，是随着各种技术涌入流行音乐产生的，并且明显和音乐的真实性问题相联系。另外，使用或反对各种技术，通常是使形成的音乐风格具有某种音乐美学或政治学特征。

随着音乐界采用更为先进的新的电子技术和数码技术，这种冲突在近几十年持续增加。事实上，在大部分的流行话语中，“技术”这个词并不是一种广义的概念（正如我所使用的），它往往被定义得很狭隘。因此，电声吉他和扩音器被看成是20世纪60年代民谣运动的仇敌；大部分摇滚乐所需要的多声轨技术在20世纪70年代被所有早期的摇滚音乐人所批评；到了80年代早期，数字合成器受到大部分批评者指责，他们认为这些设备使得那些

电子舞曲音乐，变得冷酷和非人性了[甚至“电子流行”（electro-pop）名称，也是源于早期的一种特殊技术名称]。

除了挑出某种特殊技术，技术的反对者和支持者都忽视了他们喜欢的流行音乐类型，也在一定程度上依赖技术，并且技术泛化现象十分明显。我记得电视上曾有一个关于著名摇滚吉他手的采访，对话的主题是合成器和采样器在流行乐中的使用，吉他手从他的座位上站起来，直面摄像头，举起他的吉他说：“这是一件真正的乐器。”这一举动和简单的陈述，说明他在用各种方式宣称摇滚乐是真实诚恳的音乐，而不是合成的流行乐。看起来好像仅仅是振动琴弦的存在（这个表演者碰到了弦），而取消了技术所有的其他特征——从琴身表面所涂的樱桃红油漆，硬度的增加和共鸣保护，到电子拾音器捕获（更微弱）那些没有放大的琴弦声音，到其他多种技术装置（这个吉他手是一个著名的技术发烧友）转换声音，再到连接线、电路、大量的扩音系统的使用，让声音到达听众耳朵，所有这些，更别提乐队现场表演、录音技术、视频技术中各种各样的特殊技术。这些技术的使用者们带着审美偏见，压制了争论中对技术的中立态度，竭力反对其他人的观点。

并不是所有的音乐家、批评家和粉丝都表露出这种偏见。技术在音乐生产和接受中扮演了极为重要的角色，但是鲜有清楚而系统的表述方式。一个明显的例外是流行音乐创作者和生产者布莱恩·伊诺，在早期一篇题为《技术作为创作的工具》（“The Studio as Compositional Tool”）的文章中，伊诺陈述了他的观点：多轨录音提供了一种创作环境。他讨论了技术在创作过程中提供的多种选择，在工作室里增加、分层、编辑、剥离音波材料，这些过程揭示出对相关媒介有益的一些方法。更进一步，在这些文章和其他的文章和相关采访中，伊诺认为，虽然这些通常都是一些自发、含糊、简略的方式，但是音乐工作室的操作和多轨声音技术的使用，拓宽了流行音乐的体验环境，继而重新定义了音乐家和消费者的角色。

相似的关于技术帮助声音的观点，不过更为理论化，来自克里斯·卡特勒（Chris Cutler），在《流行档案》（*File Under Popular*）一书中，他阐述了一种关于音乐和技术的观点，他将音乐的历史分为三个宽泛的时代，每个时代基于具体的生产模式：民谣时代/模式，基于记忆的/口耳的传播方式；艺术的/古典的模式，基于乐谱的传播模式；新生的流行模式，基于录音技术。卡特勒知道，由于大众媒体的统治力和商业关系，最后一个阶段具有尚未能实现的革命的潜力。卡特勒宽泛的历史阶段划分，是基于技术对视听知觉有偏见的观点，也是基于马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）关于群体和个体模式的观点。卡特勒最大的贡献在于，他的研究探讨了技术作为

音乐生产的固有特性在每个阶段的倾向程度。由此，极端而言，卡特勒的表述对技术呈现出一种绝对热衷的态度，这一态度源自麦克卢汉，并存在于当代流行文化的深层。

马歇尔·麦克卢汉关于流行文化与技术之间关系的论述在当前仍然十分流行，尽管他的理论遭到一些学院派的严厉批评（大部分的公共论坛也是如此），他的理论逻辑和他关于技术决定论的言论受到谴责。但近些年，他的理论又开始出现明显的复兴，特别是有关“地球村”的概念，例如，在音乐产业中世界音乐的振兴，特别是在计算机文化中，《连线》（*Wired*）杂志将他称为自己的守护神。卡特勒或者其他的一些相似理论，甚至包括像西蒙·弗里斯这样的流行音乐研究的学者的观点，阐述了各种关于技术的争论，而没有把握潜在的根源和限制。这样的话，关于技术的讨论以及得出的结论都是在真空中完成，完全忽略了社会根源和社会语境。

一系列流行和体制内的话语，同样是技术决定论，他们一方面将技术看成是艺术家创作自由和消费者消费自由的根源，另一方面将其看作音乐产业的内奸，认为其存在导致了盗版的猖獗和市场的混乱。直到大量的盒式磁带流行，大部分技术消费者仍然不同意声音被录制。对技术的怀疑，源于产业的内在冲突和产业之间的利益竞争（例如在20世纪40年代晚期，以及20世纪50年代早期在密纹唱片和45转唱片之间所谓的“速度之战”）。然而，随着20世纪70年代盒式磁带技术的广泛流行，20世纪80年代数字采样技术的持续发展，以及近期互联网交互技术的发展，新技术之间的冲突常常使得唱片直接反对音乐家和消费者。我下面将详细讨论这些问题，但此刻，至关重要的是必须认识到这些怀疑，常常是关于某一项具体的技术，而结论的得出往往是在技术中夹带着法律、经济制裁、技术控制等多种其他因素。在此语境中，技术就是一种关于多种问题的调整与部署，包括民主、政治经济、社会控制等问题。

技术和流行音乐研究

也许是因为流行音乐的研究是一门关于青少年的学科，更多的学者将研究主题放在了流行音乐的技术层面，各种相关的论述在流行音乐文化中已经流行开来。除非采取批判方式，我上面提到的论述策略，有重复相关话语的理论框架之危险。虽然有一部分著作具有挑战性，这个领域的跨学科性质，使各学科之间很少有共有的视角和方法，让人看不到关于流行音乐技术研究出现新的基础理论。

可以说这些讨论中共同存在某个基础，即常被引用的在 20 世纪 30 年代"阿多诺-本雅明之争"（Adorno-Benjamin debate）至今十分重要。然而，在这里，我并不是要复述这场所谓的论争，而是强调将他们二人的观点作为流行音乐研究的起点（无论是隐性还是显性），再把两人关于各自工作方面的论争，与我们研究的结果进行有价值的对比——阿多诺关于听觉退化的观点，本雅明论电影接收者的心理——消遣（distraction）接受的观点极具特征化，阿多诺明显的文化精英主义，面对本雅明的文化进化论——以此探寻两人之间潜在的共同点。

然而，令人好奇的是，事实上阿多诺关于大众文化的总体理论，时常出现在诸多著作中，尤其是在音乐研究领域里——因此他的理论的重要性，是具有全局意义的——他的著作极少涉及流行音乐的录音技术本身（他的评论更多的贡献在于电影技术和广播技术）。更有甚者，他的关于录音技术的几篇文章，对于媒介提供的可能性，态度是暧昧的，与我们的预想很不同。更让人疑惑却不必惊讶的是，本雅明几乎没有写关于音乐主题的文章，但他的和技术有关的很多文章（包括艺术史、电影研究和后现代理论），与他最为著名的文章《机械复制时代的艺术品》非常相似。我并不是说本雅明的理论不能用于音乐研究，而是说他的理论在我看来在很多方面是模棱两可的，并且和他的其他著作是相矛盾的。将他的理论应用于音乐研究必须小心谨慎，同时还需要把电影研究和流行音乐研究的体验区分开来。

这两位理论家带来的第一个大问题，是他们对流行音乐的研究具有高度的概括性和抽象性，而忽视具体的音乐实践和音乐体验。例如，在《音乐实践的声音和理论摘要》（"The sound of musical practice and theoretical abstraction"）一文中，约翰·莫威特（John Mowitt）勾勒了阿多诺和本雅明的理论（还包括其他人），并通过讨论电子技术并不意味着简单的机械复制这一观点将二者联系起来。其中，本雅明预言，机械复制不可能成为恢复艺术"灵韵"（aura）和逃离政治的工具。莫威特使用了辩证的手法，对本雅明关于电影框架理论（film frame）中的"片段"（fragment）和数码技术二进制中的"比特"（bit）进行类比。尽管电影框架的设定控制在观影者可感知范围内，但在电影的编辑过程中仍旧保持了一个固定值；而这种情况不适用于分析"比特"，因为它只存在于机器逻辑中，听众和音乐家对此都没有实质的知觉体验。尽管这些很细微（事实上，正是因为这些细节），莫威特认为比特适应的逻辑条件，不能被意识所感知，从而限制了社群的各种可能性。莫威特的论辩，偏向激进的形式主义，因此走向典型的阿多诺式整体理性。然而，借用阿塔利的"噪音"（noise）理论，莫威特声称音乐产业基于

比特逻辑的音乐技术，可以从噪音中获得利润。当然，由于它仍旧无法满足所有的消费者需求，这也在某种程度上产生了更多的“噪音”。这就创造了条件，至少某些消费者与制作者，看来能在技术制造的主体性内实现一种批评潜力。然而，至于如何能做到这一点，似乎并不明朗。

莫威特的讨论在某种程度上不可信，部分原因是因为这些论辩把听众对音乐生产的新技术的反应合一化了，这与流行音乐文化的动力完全不一致。另外，虽然他声称超越了阿多诺-本雅明的区分法，最终他还是回到了那个旧论辩的术语上来。事实上，“在那个阶段，理论的美学化越来越流行，音乐的回应，是把政治文化感性化”（Mowitt，1987，p. 196），莫威特在微弱地回应本雅明（在这个例子上，是他关于法西斯美学的著名评论），试图在他构筑起来的整体性中寻找解放的动力。

阿多诺-本雅明关于流行音乐技术的争论，至少有两方面的意义：第一，它提供了20世纪早期思想家们对机械化生产的复杂深刻的思索，即使这些情势早已长时间地淹没在历史之中了。第二，更成问题的是，它指明了，要处理流行歌曲中技术的角色，新理论的本质上的贫困。

一些关于技术问题的个人反思

在某种程度上，阿多诺和本雅明的影响在流行音乐研究和一般的文化理论中不可避免——这并不是什么坏事。然而我个人关于技术在流行音乐中角色的观点，和他们的还是有些出入，我的理论视角是尝试着将经验和学术研究两个大方面结合起来。第一，我关于音乐的知识大部分来自我作为一个音乐家和创作者的直接体验。我的理论视角来自一系列相关联的实用技术、音乐创作和社会实践，同时也和我正规的音乐知识学习和训练相关。诚然，任何个体的个人经验是一种限制，作为某种理论的基础是不稳定的——阿多诺即是如此，他对音乐各种规则的过分熟悉，既有利也有害，在实践中反而形成一种文化偏见。然而，个人通过参与观察提供详细的补充经验（它也是一种“理论”活动），提供了一个理解、感同和解释那些在圈外人看起来模糊难懂的特殊文化实践的机会。在某种意义上，这是参与式观察作为一种方法的理论基础。但除了这些方法，把实践知识和对社会、经济和文化语境的理解整合起来，也十分重要且有意义。

我对技术的兴趣和研究的特殊视角，第二个根源来自研究教学所从事的媒体传播研究领域。从很多方面来说，技术是这些领域的中心——有大量与之相关的著作，例如，从刘易斯·芒福德（Lewis Mumford）早期的著作，

到雅克·埃吕尔（Jacques Ellul）、詹姆斯·凯瑞（James Carey）、英尼斯（Innis）、麦克卢汉（McLuhan）和雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）以及其他许多人的著作。和他们一起工作，让我探索了技术在媒体和社会中所扮演的更为宽泛的作用。我在这里并不是要总结这些著作，而是想说这些人的观点，帮助我在流行音乐研究中重视技术。

一般来说，“技术”一词会让人想到一系列机器设备——录音机器和回放设备、合成器、计算机等，而不是一系列操作实践。实际并非如此，技术不仅仅包括各种机器的使用，还是一种更宽泛的意识，一种生产和消费的组织管理模式。尽管从这一角度而言，技术的设计特征（它们受到了资本主义经济模式约束）对各种具体的音乐和文化样式的结构、能力和限制，十分重要。必须牢记的是，技术的设计不能完全被理解，创新的使用具有重新定义技术的巨大意义的潜力。另外，对任何一种技术都不能单纯进行孤立的研究。例如，在 20 世纪 80 年代数字采样技术在音乐产业中的使用，不能和其他技术分割开来——如转盘擦刮技术和多音轨技术，或者整个大的消费语境，舞场和收音广播，所有这些都是其中的一小部分。技术不是孤立存在的，而是整个技术系统中的一环，更是整个一般技术、经济、文化环境中的一部分。

技术的发展和运用，可以被理解为一系列具体的音乐、社会文化和经济等因素交叉存在的领地。通过研究音乐实践中所伴随的新技术问题，能够在很大程度上揭露音乐实践和社会文化实践之间的关系。但是正如上面所提到的，技术的使用，并不是在所有音乐制作范围内都采用同样的方式。事实上，技术受典型的惯性影响。就工业水平而言，投资和机构的压力会影响新技术的采用；就文化水平而言，价值沉淀、思维模式、特殊的知识需要等都会使得一些人对新技术的采纳超过另外的人。因此，理解技术就不能仅像阿多诺常做的那样，从传统的音乐和社会的结构关系出发，而是需要探索他们之间存在的各种关系和矛盾。

最后，也许是目前最为重要的一种话语，技术必须被理解为一种话语。各种各样为了解释、评价或促进技术在流行音乐制作中使用（特别是新技术）的技术的、理论的、社会的、美学的讨论都具有典型的意识形态特征，并且和一种通常意义的社会意识形态和话语相关（详见第一个关键词“意识形态”和第二个关键词“话语”的相关论述）。大的社会语境与技术的政治经济化，能够通过更广阔世界的概念和修辞触及音乐的研究领域，并将其二者联系起来。同样重要的是，话语影响了音乐家和消费者利用技术的方式，并把它们整合到自己的日常生活中。在这方面，我必须强调，我并不是将各种技术看作具体的技术，并与音乐实践、社会和话语分开，而是将之整合到

一起——把单一经验的不同相位整合到一起。

采样：一种技术，多重话语

最近关于数字采样技术在当代流行音乐中的使用——一种饱受争议的技术，引起了广泛的讨论。数字采样技术在20世纪70年代晚期到80年代早期被引入音乐产业中，被看作一种主要的音乐生产技术，有很多的音乐家、工程师和生产者使用。在这里不可能全面分析它在流行音乐制作中扮演的角色。我的目的在于简单介绍技术作为一种流行文化现象的某些方面的特征，并把它视为各种话语互相交锋的场合。

数字采样技术是一种各种声音（特别是简短的声音段落）录制、合成、随后回放的一个键盘或其他装置。它的发明最初是合成器，作为一种更可信的模拟传统乐器的方式。说大部分合成器的任务是利用简单的电子声波，这说法并不准确。此项技术被运用在多个领域：专业的音乐制作（既包括舞台上的也包括录音棚内的），为影视剧配乐，现代数字合成器中的回放，鼓机，风琴，个人钢琴设计，业余家庭音乐市场，电脑声卡，甚至包括小孩子的玩具。

早期围绕在采样器周围的话语，特别是音乐家们，主要强调这项技术在音乐家工作上的不利方面——对弦乐手、吹号手、鼓手们尤为明显——由此导致了一系列关于工作场所中的政治经济学和技术引进的广泛讨论。这些关于当代音乐生产的论述，存在不少问题：事实上在采样技术的使用方面，音乐家和那些所谓的“老板们”（例如唱片生产者）一样多，这个事实很少有人提到。

然而，在最常见的使用中，采样技术实际上和一些具体的，更引人注目的技巧有关，主要是和20世纪80年代的说唱、嘻哈和电子舞曲。这个术语一般用于录下的声音和音乐——从十多年前的旧唱片采集鼓声和其他乐器的声音、打击终止声、詹姆斯·布朗（James Brown）的声音、影视的音轨——用来创造新的节奏，可以用在嘻哈、说唱、混合舞曲以及所谓的“大混合”（mastermixes），声音的原作多多少少能辨认出来，看艺术家的意图，看听众的知识。而这些实践，不是采样器的设计者和制造者创新使用和重新定义技术的意图。

从唱片产业的视角看，采样形同偷窃，唱片工业这种指责（实际上已经进入法庭诉讼）动用了一系列舆论支持，包括从道德的、艺术的（基于与众不同的浪漫主义理念和艺术表达的整合）到法律的、经济的（版权保护）等

多个领域。在音乐出版物中，在音乐家与工程师的刊物中，在消费主导的音乐出版物中，甚至在一些一般兴趣和大众传播杂志中，整个20世纪80年代，都有争论文章，讨论采样和音乐所有权问题（谁拥有声音?）、认同问题、种族问题、音乐表演和表现的价值（围绕在现场和录音之间的争论，有时候演变为摇滚音乐和流行音乐的美学之争）、创作特权的边界问题以及面对咄咄逼人的新型创造力中音乐产业的定位、对版权法的挑战（对一些来说是迫切的转让问题）。各种文章都涉及了原创观念、艺术家的自由、音乐关系、财产权益等，它们集合成支持作者权益的一种策略。在很多方面，采样成为冲突焦点，围绕着采样，音乐、文化、批评的许多旧有的冲突，能够通过一套（部分地）新的观念和术语，重新显现出来。

在学院的文章中，一系列争论也出现了，通常用理论话语进一步阐述采样是一种“后现代”拼贴形式，有一些学者更为具体地论述，采样实践能够（或是不能够）被认为是“后现代”的。不管何种后现代理论卷进来，本雅明的关于机械复制（现在有包括“电子技术”）的理论和艺术品灵韵消失的观点，仍然十分明显。事实上，拼贴和戏仿作为一种艺术观念，采样作为一种违规操作，援引作为一种文化挪用，传统、流行、先锋艺术之间界限模糊化，以及其他后现代理论开始出现在时髦流行的期刊上，同时影响到流行文化和学术界。在某种程度上，用这些理论话语讨论采样技术，源自20世纪80年代理论扩散以及采样实践本身。事实上，按照安德鲁·古德温（Andrew Goodwin）的观点，采样技术被看作为后现代理论辩护的一个关键因素——一种肯定后现代理论的大众化形式。

无论在流行音乐领域是推动还是批评采样技术，20世纪80年代很多关于音乐产业、流行文化、学术研究的话语倾向于孤立看问题，忽视了与采样技术相关的整个音乐产业的社会语境，将其看作一种新艺术产生的可能性，看成文化积累的、法律的甚至经济危机的决定因素。正如围绕在技术周围的争论渐渐平息，这些话语也重新定义，或者至少保留了干预盈利的可能性。到了20世纪90年代，尽管音乐产业已经和早期完全不同了，已经与理想的美学理论和合法的话语不同，允许对有版权的材料实行采样，条件是按照音乐产业的条件支付给艺术家。同时，对采样技术的全方位理解可以和早期的DJ现象进行类比，例如擦刮技术打破节奏，舞蹈形成此种实践的文化气候。最近一些著作向早期的大部分论述提出了极大的挑战。例如，特里西娅·罗斯（Tricia Rose）关于采样技术更具体的分析，概括了这种方式在具体的“文化特权”中的证明。黑人文化中除了采样技术，还有其他多种技术，用于音乐生产和消费。在她的分析中，采样操作被理解为一种独特的表达，一

种集体的表达，而不是与早期或者更早的本质主义立场一样，将声音采样看作一种具体的个人表达。

最后，伴随着明显的围绕在采样技术周围的革命性论述，我们也许会思考20世纪90年代早期的“蓝色音符/Us3”组合录音的出现（Us3组合，《薪火相传》，蓝色音符，B26708，1993）。在这个例子中，唱片公司不仅没有起诉Us3在一些混合了爵士/说唱乐的音乐产品中，使用蓝色音符公司的保留曲目，相反还毫无保留地给Us3提供了这个组合以前的曲目，让他们录制完整的“酸性爵士”（acid jazz）CD——一种混合的即兴的音乐样式。这种亲和态度，实际上默许了采样的运用，新的年轻听众可能接触到与蓝色音符公司以前录制的不一样的爵士乐。事实上，这样的举动在老道的爵士迷中仍可能引起争议，蓝色音符公司在唱片封套的文字中，小心解释道：采样行为实际上是传统的延续——“所有的采样都是源自阿尔佛雷德的遗产”[指阿尔佛雷德·莱昂（AlfredLion），蓝色音符公司传奇的缔造者]——而不是割裂传统。但更重要的是，这些封面文字的出现也颠倒了传统：看起来好像是莱昂死后参加了这个项目——“他缔造了每一个采样唱片”。有意思的是，虽然莱昂的名字在生产唱片时提到了，但是其他的音乐家并没有提到（他们的名字出现在其他地方）。对这些人而言，关于在这些项目中使用他们的音乐，也许有不同的观点，但他们没有法律依据声称他们自己拥有这些唱片的所有权，而蓝色音符公司这样做了。因此，作为唱片制作人的阿尔佛雷德·莱昂从他的立场出发，看起来好像是——“是的……阿尔佛雷德是真正的开拓者——新一代的音乐制作者：采样艺术家”。

结　论

话语永远不是静止的。目前为止，它们所组成的策略改变是为了适应新形势、新挑战，或者至少是新技术和新实践的要求。各种话语的意义在于，它们将采样技术定位在流行文化中：一方面颂扬了技术所具有的某种特殊创造性功能，另一方面却诋毁了技术的功能。或者说，忽视了技术实践所面对的各种宽广的社会语境。从这一点来说，“技术”在话语表述中，内涵被限制了，此时，任何技术所提供的设备不再和一系列的社会和艺术实践相联系。

当然，人们的观念和话语会随着时间而改变，且常常供不应求。尤其是在过去的20年里，唱片产业面需要应对新技术的不断发展，这种情况频繁发生。事实上，大量关于道德的、艺术的和经济的术语，正在尝试超越仅限于介绍的功能，而新技术的引入与使用又使得它受到极度限制。显然，他们

必须不断更新术语，通过考虑大型机构、经济和他们所能承受的来自官方和市场的法律压力。而此时词汇永远不够用。

在这方面，除了那些关于在流行音乐类型中，音乐的真实性问题以及新技术的接收问题的讨论，音乐人、消费者在制作与传播音上的技术能力与日俱增的现象，则成为近几十年来人们讨论技术的一个关键性论题。目前迫切需要运用新技术或法律来操控这一新的能力，至少确保它能够实现一个较为显著的盈利水平。以盒式磁带和家庭录音带为例，音乐产业协会致力说服世界上大部分的工业化国家对空白磁带进行征税。DAT（数码磁带）技术在20世纪整个80年代的北美消费市场是失败的，产业协会游说政府为高科经应用于音乐产业而立法——串行拷贝管理系统（SCMS）。最后，SCMS可能对制止盗版并没有起什么作用，协会的游说（持续了好几年）也并没有在消费者中产生广泛接受这种技术的可能性。综上所述，数码采样对版权的潜在威胁也许源自基本控制，主要是通过法律约束，而不是产业的自我管理，产业内部的管理系统和支付系统才是采样技术的特权。

最后，音乐产业面对最新的技术挑战是突然流行的网络技术，特别是持续增长的互联网用户分享网络音乐（包括合法与非法的）。奇怪的是，除了网络自己，这项不被喜欢的“技术”引起了诸多争议：所谓的MP3数字压缩格式。MP3技术受到的唯一指责来源于技术的角度，它能够压缩体积并能保证音乐文件质量，聚集在其周围多种各样的论辩出现了，包括从MP3和互联网作为一种理想化的表现模式和载体，使独立制作者和消费者之间的关系更为直接，到这项技术所扮演的扼杀整个音乐产业的角色等。这些言论可以从大量的互联网上看到，例如MP3.com，网站能够扮演管理、分类的角色，让更多的人更便利获取音乐，而这一结果导致人们对有物质材料载体的传统音乐的忽视。通过某些典型的方式，传统的音乐产业诉诸法律行动打击网络盗版行为，最不成功的是，试图锁定每一种商业冒险（例如便携式MP3的引入），由此也许能延伸MP3在网络之外的影响力，同时也对接受一种新的听觉标准有极大的贡献。

在某种程度上，每一个例子的积极意义在于，音乐产业中的每一种技术的引入都是源于背后渴望反对盗版力量的驱使。事实上，在诸多有关产业的论述中，技术之于音乐的录制和复制都是一种直接的挑衅，是盗版的一种激励因素。与之相反的观点是，同样的技术的使用对艺术家和个人而言都是一种自由的保证。当然，单一的技术并不能支撑起这一观点。事实上，“技术”一词在这些案例中都失去了其物理层面的含义，它变成了一种非物质实体的存在、一个节点、各种艺术家游戏的场所、社会、音乐产业以及流行文化之

间的政治张力。

参考文献

Attali，Jacques（1977）Noise：the Political Economy of Music. trans. Brian Massumi. Minneapolis：University of Minnesota Press.

Benjamin，Walter（1969）The work of art in the age of mechanical reproduction. In Illuminations，trans. Harry Zohn. New York：Schocken，pp. 217－251.

Cutler，Chris（1985）File Under Popular. London：November.

Eno，Brian（1983）The studio as compositional tool－parts and. Down Beat. July and August，50－53，56－57.

Frith，Simon（1986）Art versus technology：the strange case of popular music. Media，Culture and Society，8，263－279.

Frith，Simon（1996）Technology and authority. InPerforming Rites：On the Value of Popular Music.

Cambridge，MA；Harvard University Press，pp. 226－245.

Goodwin，Andrew（1988）Sample and hold：pop music in the digital age of reproduction. Critical Quarterly，30（3），34－49.

Harley，Ross（1993）Beat in the system. In Tony Bennett，Simon Frith，Lawrence Grossberg，John Shepherd，and Graeme Turner（eds），Rock and Popular Music：Politics，Politics，Institutions. London：Routledge，pp. 210－230.

Hunter，Mark（1987）The beat goes off. File Harper's，May，53－57.

Levin，Thomas Y.（1991）For the record：Adorno on music in the age of its technological reproducibility. October，55（Winter），23－55.

Middleton，Richard（1990）Studying Popular Music. Milton Keynes：Open University Press.

Mowitt，John（1987）The sound of music in the ear of its electronic reproducibility.

In Richard Leppert and SusanMcClary（eds），File Music and Society：The Politics of Composition，Performance，and Reception. Cambridge：Cambridge University-Press，pp. 173－197.

Porcello，Thomas（1991）The ethics of digital audio-sampling：engineers' discourse. Popular Music，10（1），69－84.

Rose，Tricia（1994）Black Noise：Rap Music and Black Culture in Contemporary America.

Hanover，NH：Wesleyan University Press.

Wurtzler，Steve（1992）"She sang live，but the microphone was turned off"：the live，therecorded and the subject of representation. In Rick Altman（ed.），Sound Theory/Sound Practice. New York：Routledge，pp. 87－103.

17 商 业

马克·芬斯特[1] 托马斯·斯维斯[2]
魏云浩 译

音乐持续地处于这样一种张力之中，一方面，它充当了表达文化形态的角色；另一方面，它又身处于经济和产业的语境之中。我们有必要集中注意力应对这种张力。

和本书的其他关键词一样，本关键词也建立在一个基点之上——所有商业性的流行音乐唱片和演出，都是在特定的经济和产业语境中被生产出来的。为了更好地理解当代流行音乐，我们需要在由生产、分配和销售构成的特定产业结构中去看待其生产和应用，因为此结构本身又根植于资本主义经济体系之中。为此，我们必须先了解一些有关“商业”（Business）的知识。

尽管音乐是一种富有创造力的艺术形式，其受众对于他们所听的音乐和音乐家也有着强烈的认同感，但是，经济因素之必须以及现场或录制音乐的商品化现状，已经对音乐生产和消费产生了影响，粉丝支持和消费者需求的发展要求大量资本。音乐公司、代理人和赞助商，以及其他一些音乐产业内的人，他们如果想要使一个新的艺术家取得国内、国际上的成就，就必须对他进行大量投资。生产、传播、推销唱片的巨大花费，打开了商业规模和竞争优势，使得少数大企业支配当代唱片音乐产业成为可能——这样的情况确实存在于20世纪的大多数阶段。粉丝们或许会认为，他们最喜欢的乐队的CD，是乐队富有创造力的天赋的“真实表达”，会无视其他艺术家能够“热卖”的CD，但无论是哪一种CD，都是由流行音乐市场中的大型企业集团生产并销售的一种商品。

对于如何理解文化生产，以及与这种生产所依赖的经济结构之间的关

---

① 马克·芬斯特（Mark Fenster）发表了大量关于流行音乐体制问题及实践的论文。他在伊利诺伊大学厄巴纳-香槟分校传播系获得博士学位。代表作有《共谋理论：美国文化的力量和秘密》（*Conspiracy Theories: Power and Secrecy in American Culture*, 1999）。

② 作者介绍见本书序言。

系，我们有这几种观点。首先，着眼于这场争论中的前三位的立场。第一是经常以“批判”立场反对文化产业商业化，第二和第三则都强调观众和艺术家的相对自治。这里的每一种分析可能都有不足之处，但是，将这些分析综合来看，就能为现阶段和未来的音乐产业提供非常重要的分析角度。

途　径

一些批评家已经讨论过这个问题，流行音乐唱片市场，和流行音乐观众本身，实质上都是由音乐产业创造的。他们没看到，唱片公司生产了大量的商品，将此产品标准化，并为这些标准化的产品创造需求并满足需求。持这个观点最明确且最著名的代表，是20世纪40年代的特奥多·阿多诺。他的批判方法建立在这样的一个假设上：大量文化形式的生产（比如流行音乐）与其他任何批量生产的产品（比如摩托车和香皂）都是类似的。很多唱片听起来都很像，其区别之处仅仅在于音乐生产制作中个别人为的变化。这是因为，唱片公司必须限制成本，并且规避因创新而带来的风险，来实现利益最大化。在阿多诺和他的合作作者麦克思·霍克海默命名为“文化工业”（culture industries）的这样一个流水作业的生产环境下，艺术的表达和文化的意义无处安放。

然而，对于大多数流行音乐艺术家和粉丝来说，这一观点无法令人满意。（尽管讽刺的是，粉丝们评判他们不喜欢的艺术家与音乐类型，说的话就差不多：“那音乐糟透了，听起来就像工业复制出来的一样。”）虽然在一些流行音乐类型中存在着大量的重复，比如说，许多舞曲和民谣都以相似的节奏、乐器使用、歌词为特色，但它并不意味着这就是标准化。任何偶然听到电台流行音乐排行榜前40的节目的人，都会被当代流行音乐的音效与类型的宽泛所震惊。此外，尽管对于一些不熟悉或不喜欢这种类型音乐的听众来说，同一类型的两首不同歌曲，在他们听来也许是没有什么差别的，但是对于像斯卡音乐（牙买加的一种流行乐）或“民谣”（folk）这种流派的追随者，他们可以迅速指出乐器或声音类型之间的差异，而这些差异在一种特殊的音乐形式中，会通过不断地重复曝光和情感投入变得越来越明显。在特定类型音乐中的重复元素，可以被认为是音乐中一种约定俗成的东西，但这绝不等同于诸如汽车或肥皂生产流水线那种标准化生产。

此外，在几乎所有文化生产模式中，流行音乐生产的获利是较为困难和复杂的。那些主流公司发行的大多数CD都没能收回其在制作、生产、分配和推销上的投资，同时，也很少有唱片能真正为录制它们的公司赢利。潮流

转变得太快，而消费者的品味又是如此易变，因此，即使是被主流公司大力支持的产品，也很有可能会一败涂地。如同那些对自身要求严格的或随性的明星，放慢速度去制作他们的唱片，或在声音或风格方面进行艺术变革的做法，最后都被潮流遗弃或压根不能盈利，而那些一夜成名的新兴艺术家和流派销声匿迹的速度，可能和其出现的速度一样快。

简而言之，由于商业中存在的一些无法言说的剧烈波动，以及成功的不确定因素，流行音乐唱片的销售是一个不可预知的过程。例如，20 世纪 70 年代末，迪斯科的迅速衰退，证明了流行趋势只能带来短暂利益。至少有一家公司——宝丽金（Polygram）在迪斯科迅速退场中损失了数百万美元。新的流行趋势总是能使唱片公司感到惊异，比如 20 世纪 80 年代中期，迅速发展起来的市场广大的 Rap 音乐唱片，以及新近 90 年代早期的"另类"（alternative）音乐。在这两个案例中，为了能够保持流行品味，主流公司都在抢夺市场。它们成功了：销售说唱音乐唱片和另类摇滚所获得的利润，证明这些主流唱片公司的投资是值得的。但与此同时，新的音乐需要大量的投资和昂贵的宣传费用，其成功也难以持续。尽管《风中之烛 1997》（"Candle in the Wind 1997"）——埃尔顿·约翰（Elton John）写给戴安娜王妃的这首广为传唱的颂歌，奇迹般地在几周内使唱片的总体销量增加了 30%，但不合理的销售成本，在这一年依然继续侵蚀产业利润。

从根本上讲，市场和受众仅仅是由音乐产业创造的观念，并不能为受众参与流行音乐生产和消费的历史提供一个更为全面的解释。新兴音乐的粉丝、参与者或是音乐消费者等各类接收者可践行的诸多举动，对于新的音乐作品或艺术家的发展，都具有一定的批判性质。尽管音乐产业试图操纵市场，对其进行分类并从中获益，但总有一些东西是他们无法操控的。比如，他们不能预测成功或失败，不论是已获得一定地位的艺术家，还是新出艺术家，他们不能控制其销售量，也不能规定个体和集体对于文化产品的品味。但无论如何，对于音乐产业而言，是有其一般性的规律的：那些主流公司在做关于他们要录制或发行什么样的音乐的决定时，他们依据可赢利的商业需求，因而他们会忽视或果断放弃那些不能使他们赚到钱的音乐。

如果说音乐产业无法完全掌控流行音乐的商业行情，那么受众和艺术家此时所扮演的到底是什么角色呢？在音乐生产讨论中，有两种可以相媲美的立场给予了这两个群体以特权。第一种途径以受众关注为核心，强调个人和群体对于文化产业和主流文化的思想统治的反抗。据此理论，人们通过一些惯例、语境重构和选择性阅读，来产生他们自己的流行文本和人工产品的含义。这些文化实践一般是积极的而非消极的。在剥削的资本主义经济中，个

性和集体认同之间的争夺具有至关重要的决定性作用。在过去的20年间，文化理论家一直在强调消费者之于流行文化的重要性，他们如同具有创造力的读者和使用者一样，在音乐亚文化群和狂热粉丝研究方面，摸索出了重要的经验和理论成果。

关于流行音乐这门学问，另一种更为传统的研究方法，则侧重于某些特定的、知名的流行音乐家、音乐类型或是唱片公司。这种方法主要关注对音乐或音乐家的历史或传记，假定这些艺术家能够胜过更加客观的音乐产业，并在某一时刻或整个职业生涯中都能创作出全新的、有力的以及具有政治意味的音乐。这些传记和历史记录往往着眼于大众市场，而忽视或抑制个体创作本身的卓越的创造性意图，或者试图证明哪怕缺少创造性意图，对艺术家的创作冲动也没有丝毫影响。

如果上述第一种“文化产业”的研究方法对资本主义生产有效，那么以受众和艺术家为核心的研究途径就都弄反了方向，应该假定流行音乐是一种能够不被触碰，或是完全存于各方压力之外的文化形式。将流行音乐文化和音乐产业经济看作两种彼此独立的存在，如果真的是这样的话，事情便过于简单化了。音乐产业有绝对的能力来掌控其生产和发行音乐的比例。这种情况深刻反映出拥有创造力的艺术家与他们的公众之间的关系。尽管有较少的一部分明星有资本和能力向替他们出唱片及举办演唱会的公司提出要求，他们依旧需要借助产业机构以接近他们的观众。同样的，观众也需要依靠音乐产业走近音乐，这一接近主要通过某些经济交易完成，比如，购买唱片或门票、销售广告等。具有“抵抗性”的观众（resistant audiences）与“卓越的”艺术家，都是在一个由资本公司和分配不均的财富所构成的市场中互动的。

这三种途径代表了对流行音乐的艺术与商业之间关系的不同看法，大多数评论家都在三者之间，讨论不同的艺术家、唱片、制度和流行音乐史的某个时期，代表了不同的力量的复杂组合和关系。确实，在当代流行音乐的研究中，最普遍也是最多产的方式，就是调查介入音乐作为商品（文化商品）的历史发展轨迹中的社会力量，然后研究诸如经济、技术、政府在塑造和驱使音乐与唱片、表演与消费中起了多大作用。这种方法通常被认为是“政治经济”。

音乐作为文化表达的形式以及音乐在经济和产业语境中的地位，考察这两重身份之间不断发展的张力是非常重要的。当代流行音乐是一种规模宏大的文化现象，其中牵涉了国内外数百万唱片的分配。它任何时候都取决于能够支撑这一现象的经济结构。当然，艺术家和受众，在音乐类型的制作和音

乐的文化含义中，都扮演着重要角色。本书中的其他关键词，对于音乐生产与聆听的实践的社会问题，研究得更加深入。

在本关键词的剩余部分，我们转向几个关于流行音乐的商业问题的显著例子。首先关注唱片公司，重点在于主流公司与独立公司之间变化着的关系，以及这种关系结构是怎样改变生产和消费之间的关系；然后我们讨论出版和许可的问题；最后，我们讨论流行音乐传播的问题和新兴媒介网络作为结束。

唱片公司："主流的"和"独立的"

在商店里出售的大多数盒式磁带和激光唱片都是由我们所知的"主流"（majors）唱片公司生产制作的，而当我们谈论这些"主流"公司时，我们指的是综合性公司：负责监督或控制产品、制造、分配、市场以及推销它们自己的艺术家的唱片。此外，主流公司有时还会承担独立唱片公司的职责。这些主流公司控制了流行音乐市场，事实是，尽管这些主流公司甚至没有自己一定比例的无线电台或零售商店，但它们的总公司和附属的唱片公司出的唱片，控制了商业音乐电台的主流和唱片商店架上的位置。当前，在国际音乐产业中最大的五个主流公司（被称作"Big Five"）分别是：华纳唱片集团（WEA，位于美国，为时代华纳所有），索尼（Sony，位于日本，为同名电子产品公司所有），贝塔斯曼（BMG，德国的一家私人企业），百代唱片（EMI，位于英国），环球音乐集团（其加拿大总部西格拉姆最近从荷兰电子产品生产商飞利浦集团收购了曾经是第六大主流公司的宝丽金）。

在过去的15年间，在公司结构与运营方式两方面，主流的综合性唱片公司取得了重要发展。首先，它们通过兼并或重新创建一些较小的国内外的音乐公司和音乐出版公司来扩大规模和视野。其次，这些主流的唱片公司还逐渐加强了与那些小公司之间的联系，并让所属的全球各地的管理公司来经营。除了流行音乐，这些"跨国公司"（multinationals）均从其他类型的商业中获取利益。并且它们都有一些在其他形式的娱乐视听软件上的投资，比如，电影和电视制作工作室（比如时代华纳制作电影、电视节目、杂志还有一些其他的媒体产品），或者是顾客使用的电子硬件，如（索尼的）激光唱片播放器、便携式随身听。

由传媒业和国际经济发展所带来的诸如此类的变化，贯穿在整个唱片业的发展历程之中。但是，在过去的十年，通过跨国集团巩固主流唱片公司越来越频繁，同时，主流公司在这一产业的其他领域的控制力也逐渐增强。的

确，许多评论家正在讨论，因为音乐商业不过是全球媒体经济中的一个元素，它不能与其他的产业分开来研究，它需要一个综合的考量。

这种新的公司结构，对音乐生产、传播和聆听的方式产生了一些重要影响。首先，由于许多唱片公司都是更大的公司的子公司，它们的制作（唱片、歌曲版权等）通常由总公司支持，也用来支持总公司的其他产品。例如，时代华纳用其唱片公司来推广其电影工作室的产品，制造与其制作的电影相关的周边商品，比如原声唱片。用它的杂志部门去推销或为其音乐唱片做广告。同样，一家制作顾客使用的电子硬件的公司（如索尼公司），利用他们的唱片公司来介绍和推动新的录音格式，比如磁带和光盘所使用的一种新的数字记录媒体。

其次，唱片公司的母公司增加了可用资本的数量和全球基础设施，来生产、分配和推销音乐唱片。在过去的十年中，这些综合公司一直在努力扩展他们在亚洲和东欧以及世界其他地方——只要它们的渗入能够获取利益——的存在范围。在这样做时，他们不仅为美国或英国生产的唱片制造受众，而且试图为当地的艺术家进行录制和传播，当地艺术家被作为国际或“世界音乐”（world music），向遍及各地的观众推销出去。这些商业实践引发了一系列新的争论，关于西方文化和资本的帝国主义，以及本土或本土文化的消亡和商业化。因为“世界音乐”和“世界节拍”（world beat）的分类，是被创造出来用以拓展市场的。如今，对音乐的分类主要依据音乐家的种族，也就是说，即使音乐家们制作的音乐被认为是爵士或摇滚，但如果他们不是北美或英国人，他们的声音就会被打上融合地方特色的世界音乐标签。同样存在问题的是，一些西方艺术家、综合或独立唱片公司，在没有经过确认类型和给予报酬的情况下，持续占用非西方的声音和音乐式样，将这些异国美学时尚带给富裕的欧美听众。

主流唱片公司的角色和视野的变化同样也影响了他们与“独立”唱片公司（“独立制作”）的关系：“独立”唱片公司是指制作唱片音乐或其他的商业公司，为了改变等级，从主流唱片公司的生产、分配和生产装备中独立出来。当我们提到“改变等级”（varying degrees）时，我们是在陈述这样一个事实——一些独立的唱片公司是非常独立的，并且在没有主流公司的帮助和干涉下试图生产、制造、传播和销售他们的唱片。另一些独立制作公司就可能要依赖综合公司去执行其中的一项或几项事务，比如传播和制造。绝对独立是一种非常难以达到并保持的状态，要负担音乐唱片生产和传播的所有成本，而之前的独立公司也开始在这一产业的各个部门加入主流公司。独立公司往往在二者之间被迫做出选择，是满足于极少的利益水平（如果还有那

么一点利益）和有限的传播去维持他们的独立，还是在主流唱片公司主导的结构下合作。

当然，主流唱片公司通常不会像动画片中的反派角色一样去寻找机会，通过欺诈、剥削或是将报酬极少的艺术家挖过来的方式去摧毁穷困的、毫无招架之力的独立制作公司。事实是，这些公司发现与独立唱片公司建立正式或非正式的共同经济关系更为简单有利。一般情况下，主流公司会基本无视这些独立唱片公司和他们的不同的音乐，允许他们在边缘运作，直到他们开始产生经济效益，主流公司才会觉得值得与他们取得联系或直接购买。独立唱片公司因此成为音乐产业的运行核心，尤其是凭借新艺术家、流派和创新的商业战略来发展。例如，独立唱片公司在另类摇滚中的兴起中所扮演的角色。许多成功的另类乐队，比如快速旋转眼球乐队（R. E. M）和涅槃乐队，他们的职业生涯就是以小的独立公司开始的。这些小的独立公司将他们以主流公司不会也不能采用的方式包装，并将其展现给特定的观众，一旦独立乐队的独立唱片成功，乐队就会被签给主流公司，作为回报的是主流公司将签下更多的这一流派的艺术家。讽刺的是，主流唱片公司开始买下独立制作的另类摇滚公司的全部或部分，因为主流公司同时也对专门从事其他流派音乐的公司做同样的事情，比如说唱乐和金属乐，它们甚至自己开设一些属于他们自己的小的、伪独立公司去吸引被大公司拒绝的其他艺术家和粉丝。

网络的持续发展和一些其他形式的传播方式，例如数字声音文件，使得独立制作或许变得更廉价、更有效，而且可以及时绕开大公司，以直接销售给顾客的方式进行传播。但是，在必要的技术设备、法律和市场基础建设上，这种可能彻底重建音乐产业的经营方式，在未来可能仍然是小概率事件。这种解决独立制作公司困境的方式，实际上并不能为音乐革新者和企业家创造一个新的时代，只是打开了主流公司和独立制作公司在商业关系上的一个新阶段。

总之，在摇滚时代的不同阶段，独立公司和主流公司之间的关系已经发生改变。在特定的时间，独立公司已经在音乐产业中取得了一定位置，它们的发行也在流行音乐市场中获得了成功。其他时候，主流公司支配音乐产业的结构，而独立公司被迫在市场的边缘发展。自始至终，无论如何，音乐产业的经济和产业结构已经有力地影响了音乐听众，包括他们听的是什么，又是如何听到的。

许可证与发行

流行音乐的大多数听众不会把自己和“知识产权”（intellectual property rights）的概念联系到一起——后者关涉到音乐唱片、音乐发行以及出现在T恤上的乐队标志等，除非到了粉丝们故意拥有非法“盗版”（bootleg）的演出拷贝或未经授权的周边产品，致使艺术家和唱片公司收不到报酬。尽管如此，这些产权在当下的运作中，是音乐产业获利的核心。

在美国法律和产业实践下，这些产权包括艺术家和音乐发行集团对音乐作曲的所有权，以及唱片公司对录音的所有权。这两套权利，被称为“二分”（bifurcated）权，意思是说，对于录音和母带歌曲这两者来说，它们的相关权益是独立的，他们各自的所有者分别拥有权益和价值。例如，如果电影出品人或广告商想要为他们的音轨配音使用一首歌的录音，或者想重录这首歌，他们必须从版权所有者那里“租借”（lease）使用这笔“财产”（property）的权利，通常是通过向拥有该录音版权的公司，向拥有该首歌版权的音乐出版商支付版权费。

有了这些可利用的产权，主流的音乐公司就可以不仅仅通过CD和卡带的个人消费进行生产和传播音乐，他们也把电视电影音轨、广告配乐等原材料出售或租借给其他的娱乐公司，甚至在他们自己集团公司内部也如此。在呈现给消费者之前，音乐提前“被预售”（pre-sold）的情况越来越频繁，有时甚至在其被录制之前：以配音计划或者其他商业目的的原因租借版权。由此，一首“歌曲”（song）在代售的卡带、CD以及音乐录像带的物质生产之前，就以无数的方式变为了一种潜在的商品。此外，主流公司会通过重新包装，以充分利用其手中的录音目录（如基于像“冲浪”或“派对”音乐的主题，推出“主打歌精选”CD和汇编集）。

随着国内和国际上广告、电影、电视节目中流行音乐使用量的增加，以及其他艺术家的翻唱表演，音乐出版业的市值稳步上升，最大且最有实力的公司，正在全世界范围内收购那些小公司。发行是音乐产业的一个重要且高利润的方面，因为很少会产生大笔投入花费。由此，发行被认为是一种相当稳定的生意，它不像唱片音乐那样，会受到销量时好时坏的巨大波动。此外，像有线电视、家庭录像以及互联网这样的新的传播媒介，都意味着出售音乐版权和从中获利的新方式。因为多数主流音乐公司既拥有发行机构又有唱片公司，而跨国集团公司内部的录制权和出版权的统一，会使得主流唱片公司能够更有效地利用这些版权许可的权利。

最后，和流行明星、摇滚明星相关的周边产品（T恤、海报还有其他物质产品）成为音乐产业中一个越来越有利可图的方面。周边商品补充了艺术家除唱片合约和演出费这些主流收入之外的收入。例如，U2乐队在1997年的巡回演唱会期间，在授权的销售摊位点，这样的周边商品的平均销售额超过每人12美元，这意味着一支乐队在一场单独的音乐会中能创造数十万美元的销售额。的确，不管是在可能达到的销售额上，还是其作为一种盈利资源的总体潜力，周边产品已经被主流公司视为摇滚和流行艺人成功的关键。主流公司更愿意发行和签下那些特别适合生产的周边商品，或者在周边产品上表现出能力或意愿的艺人。这种商业实践，显然对我们流行音乐的消费有一定影响。

广播节目和有线电视

收音机和音乐录像带同步促进流行音乐的唱片发展，尤其是在商业模式与唱片公司完全不同的无线电台和有线电视上。然而，无线电台和唱片公司为了盈利使用的唱片音乐产业制造的产品，其利益偶尔也会和唱片公司长期或短期的利益所冲突。所有的商业广播和无线电台的拥有者，都依赖出售广告而获利，因此，它们的音乐唱片和视频的收益，明确来说由它们吸引的拥有购买力的受众的规模以及受众的类型决定。广播和有线电视基本不在意何种音乐类型、艺术家或是唱片公司，他们感兴趣的只有一个，就是能吸引特定人群的内容形式。利用广告进行获益，拥有大量可支配收入并有意愿去花掉它们的受众，通常来说是广告商最喜欢的对象。而那些能够最好地俘获这些受众的电台，便能够在他们的时间表里收取更多广告时间的费用。

有时，广播和唱片公司之间的冲突关系，集中体现在吸引观众和销售唱片这两种不同获利方式的差异上。唱片公司能认识到他们最重要的业务就是销售新唱片和发掘新的艺术家。而许多无线电台正好相反，播放已经被认可的艺术家和音乐类型，无视新兴的甚至是有利可图的音乐形式（比如高科技舞曲和说唱音乐），因为这些有可能使广告商所期待的观众疏远节目。无线电台相对于唱片公司而言是独立的，它们有彼此分离的、不同的用以收益的资源，有不同的目标——对于唱片公司而言是销售唱片，对于无线电台来说是通过出售受众的注意力留在各种广告上的时间。

音乐录像播送（像MTV和VH-1）和收音机很相似，尽管他们也要依赖于唱片公司来制作视频（就像无线电台也要依靠音乐产业的唱片），但是在销售什么样的视频上，他们的选择还是相对独立的。然而，电台和音乐电

视频道之间有一些大的差异。比如说，在过去的十年间，在播放新型的音乐形式和艺术家这方面，音乐电视比大多数电台都要开放（尽管在刚开始的时候，音乐电视曾因为不播放美国黑人艺术家的音乐而被谴责）。音乐电视对80年代早期的后朋克运动的成功是有帮助的，对80年代中期白人观众接受说唱音乐也有帮助；以及90年代的另类摇滚以及近期的电子乐队，像超凡乐队（The Prodigy），以及90年代后期很难分类的演奏家如比约克（Björk）。VH-1成为成人另类艺术家出现的关键因素，同时，本地有线电台的点唱机已经成为说唱艺术家的重要收入。同时仍然有批评家指出，尽管音乐视频对唱片业有深远而广泛的影响，但这些影响放大了目前的商业特点——尤其是主流唱片公司的优势（这些主流公司能够负担起日益昂贵的音乐视频的制作费用）。

一般来说，如果要给予广播功能一个关键词，那便是“守门人”（gatekeeping）——这是一个媒体和流行音乐学者都在不断探索的概念（详见本书第四个关键词“机构”、第六个关键词“种族”）。商业广播节目是建立在我们所知的“格式”（formats）的基础上的，这种由电台或有线电视通过特殊的音乐群体建立起来的风格，能向其听众或广告商来界定自己。比如说，乡村电台和专门播放访谈类节目的电台，以及那种建立在当代打击乐和摇滚乐之上的各种各样的风格的电台。风格是观众判别电台播放音乐类型的一个重要因素，同样的，它对于电台和广告商确定或统计他们的特定听众群也很有帮助。乡村电台、当代打击乐电台和说唱音乐电台的观众显然不是一群人，因此它们所吸引的广告商也不同。同样，当MTV、VH-1和一些类型性更强的节目（比如乡村音乐电视和黑人娱乐电视节目）决定增加新的视频内容时，其依据至少有一部分是增加他们期待的受众想要看到的东西。选择一个什么样的风格，或是在播放列表里添加哪些歌曲，都是根据电台想要吸引的观众群，以及这部分观众最喜欢的风格展开的商业决策。从这种意义上来讲，广播和有线电视并未完全给听众他们所“想要听到的东西”，而是通过一些数据统计来决定自己的观众群，然后选择与此类人群相应的风格和歌曲。

尽管主流唱片公司和视频销售市场希望更多地播放新兴的音乐和艺术家的作品，但是广播和视频的播放列表都更愿意支持主流公司的唱片。这种情况尤其表现在流行音乐、摇滚和乡村电台风格中，因为这些风格的音乐几乎是被主流公司的唱片垄断了。虽然一些公司并不希望那些选择明确的电台以守门员一样的角色加入他们，但主流公司本质上是支持这种守门方法的。这并不是因为主流公司发行的都是“最好的”唱片（但很明显最有知名度的艺

术家的唱片都是由他们制作的），而是因为主流公司要花大量的时间和金钱去推销他们的唱片，同时对电台和音乐电视节目有足够有力的影响，尽管广播宣称自己是独立的。

音乐商业与互联网

随着互联网的出现，“网络空间”（cyberspace）迅速成为宣传和推广流行音乐的方式，其对音乐产业所造成的影响，类似于早前电台和电视的发明。与音乐有相关的网站——包括零售点、艺术家和唱片公司首页，为了支持或反对某位艺术家的粉丝页——每周都以戏剧性的速度在增长。互联网发展的早期阶段，精通电脑的艺术家、企业家、评论家和粉丝们认为，它可以为音乐提供发展和推动“独立音乐”（indie）美学的空间。的确，即使是现在，互联网与摇滚乐互相之间看起来都十分合拍，原因之一就在于它们的操作方式相类似，经常是复杂的或自相矛盾的，再比如关于参与、独立、创新以及交流的共同观念。

那些牵涉到流行音乐中的人对于互联网的讨论，有时具有千禧年乌托邦理想主义的特征，相对来说，我们更应该将其看作一种权利场中的技术性的存在。在这个权利场中，对企业殖民的构想与对公共创造力、个人自治的期望，二者是相互冲突、纠缠的。与音乐相关的“独立”网站和粉丝网页，一般都是在家庭电脑上被设计出来，与它们竞争的是资金雄厚的公司网站。即使一些主流公司在他们的“官方”首页上设有粉丝页和其他“非官方”网站的链接，美国唱片工业协会依旧雇用了一群全职的网页浏览者，每天对网站进行梳理，以寻找那些侵犯了版权的人。总之，随着立体声剪辑、可下载的CD品质的音乐等在网站上的出现，“守门”变成了一件更为复杂的事情。

对于流行音乐的研究者来说，文化生产与接收的全新空间，为考虑流行音乐商业中复杂的社会和文化过程提供了更为丰富的机会；同时，对于具有表现力和创造性的艺术形式，商业化和积极的粉丝互动参与成为可能。从全球性高度的流行音乐——比如说《天下一家》（“We Are the World”）和迈克·杰克逊（Michael Jackson）或者辣妹组合（The Spice Girls）现象——到地方性的，在地方上挣扎着的，在小社区兜售自制的激光唱片的乐队，音乐产业与其结构和过程，都已经是现在时了。

参考文献

Addicted to Noise. http://www. addict. com/.

Banks, Jack (1996) Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music. Boulder, CO: Westview.

Billboard Online. http: //billboard-online. com/.

Burnett, Robert (1996) The Global Jukebox: the International Music Industry. London: Routledge.

Dannen, Frederic (1991) Hit Men. New York: Vintage.

Feld, Steven (1988) Notes on world beat. Public Culture, 1 (Fall), 31.

Firth, Simon (ed.) (1993) Music and Copyright. Cambridge: Cambridge University Press.

The National Entertainment State: Who Controls the Music? The Nation, special issue, August 25, 1997.

Negus, Keith (1992) Producing Pop. London: Arnold.

Sanjek, David (1998) Popular music and the synergy of corporate culture.

In Thomas Swiss, Jhon Sloop, and Andrew Herman (eds), Mapping the beat:

Popular Music and Contemporary Theory. Malden, MA: Blackwell, pp. 171-186.

Taylor, Timothy D. (1997) Global Pop. New York: Routledge.

18 场 景

萨拉·科恩[①]
杨婉婷 译

“场景”是流行音乐研究领域中我们所熟悉的一个术语，实际使用时，这一术语经常和“亚文化”或“社群”互相替代。

导 论

“场景”（scene）这一说法十分常见，在音乐人和乐迷们、音乐创作人和研究人员中，被宽泛地用来指参与同一类音乐活动，或是有着共同音乐品味等共同观念的群体。这一词汇主要用于群体、组织、机构，还涉及特殊音乐类型、风格的生产和消费。直到20世纪50年代，这个词才第一次在真正意义上和流行音乐关联起来，当时和爵士乐相关，产生了“爵士场景”这一用法。在大多数情况下，这个词是用来描述正式和非正式音乐活动之间的差异，以及具体活动和听众、制作人、表演者在其中扮演角色的差别的，但这种区分是相对模糊的。

然而，“场景”这一说法，也指特定地域的音乐活动，像西雅图摇滚场景，伦敦南部摇滚场景，新西兰摇滚场景，这种从地域上连接起来的场景已经成为流行音乐研究中新兴的理论关注点，它替代了“亚文化群”和“团体”的说法，意味着音乐群体间划定的界限和地缘关系。一些作者更喜欢用“场景”一词，强调音乐活动中动态的变化、连接全球的特点。在本文我将讨论一些流行音乐场景方面的理论，寻找“场景”这一概念是如何被定义、运用和重构的。而且我认为“场景”一词的运用和利物浦的独立摇滚乐手息息相关（这里所用的“独立”一词是指和独立唱片公司有关的，站在“主流”文化对立位置上的音乐，参见本书第十七个关键词“商业”）。

---

① 萨拉·科恩（Sara Cohen），英国利物浦大学流行音乐系讲座教授。代表作有《利物浦摇滚文化》（*Rock Culture in Liverpool*，1991）。她还发表了大量讨论流行音乐、音乐产业、地方政治、性别问题、种族问题以及流行音乐与城市文化的文章。

音乐场景是一种本土文化

所谓的“利物浦独立摇滚乐”（indie rock music in Liverpool）在很多方面都可以被描述成一个本土场景（local scene）。首先，它的生产运作依赖于特定的人群。最为明显的是，它有500多个乐队，每个乐队由四到五名成员组成，分别担当鼓手、贝斯手、主吉他手，有时还有键盘手，通常他们会表演自己的原创作品。乐队成员多是工薪阶层，二三十岁左右的白人男性。他们参与到音乐创作中的原因，也是基于各自面临的现实情况，比如特定的生活方式，社会关系网；职业、家庭或之外的身份角色；目的感、地位、声誉；独特的情感交流和观念沟通方式；艺术的吸引及金钱上的成功。对多数人来说，他们势不可挡的野心是“成名”，与主要的唱片公司签约，专辑大卖，名字广为人知。然而渴求成功的路上困难重重，而且人们很容易将之遗忘。在音乐界，收入水平的不平衡现象令人震惊，音乐听众的口味和商业上的能否大卖尤其变幻莫测，乐队能成名的机会微乎其微。组成一个乐队意味着夜以继日地奔波，忙着租借或购买乐器，忙着寻找演出机会，忙着创作出适应商业环境的音乐，忙着吸引音乐评论人和唱片公司的关注，上述一切都需要资金支持。一切都被“成败”强化了，成功便成为当务之急。这些音乐人的活动得到了当地听众以及更广泛意义上的音乐产业和机构（这当中的人自己也是音乐人）的支持，涉及当地的音乐教育、培训、社区艺术，以及当地的唱片公司、录音棚和唱片商店。

通过这些人和他们的活动以及互动，这些“场景”得以形成。很多人彼此间建立亲密关系，形成群体或派系，和关系网中其他人的关系相对宽松，或者达成联盟。这样的关系关系到常规的发行、资讯的交流、音乐录制、杂志期刊以及其他产品。这样的关系构成一种非正式的经济，通过它，达成对音乐的认识和场景的一般理解，“场景”内外差异也渐渐形成，之间的界限被标识出来。各个“场景”的成员交流的主要场合集中在唱片店、排练场和录音棚，在这些地方常常能听到种种插科打诨、行话俚语、神秘事件、天花乱坠的宣传、虚张声势的乐队以及和乐队相关的活动。进行现场表演的场地也被当作“场景”的社会中心，为音乐人和音乐风格提供了互动的空间，这就是所谓的“场景”直观、有形、真实的显现。不同“场景”的乐手、听众和音乐的商业运作人形成了多种关系网、流派和团体，他们因音乐风格、社会阶层和争端、竞争等其他因素被进一步划分。同时，他们也会因年龄、性别、社交网络的内部联系、绯闻和小道消息等因素团结起来，也会因在体验

同样的追求成功过程中的困阻和挣扎而团结起来。

很多音乐场景特征成形于其独有的当地背景。利物浦具备形式和内容上的条件，它给摇滚乐提供了特殊的产生语境。利物浦作为一个港口城市，人口中移民较多，确切地说是爱尔兰移民，支持创作那种他们熟悉的声音和音乐风格。这种情况下，这种音乐听起来由吉他或键盘演奏，中速并强调音乐的旋律，而非节奏感与不协和音，男声高音部分是尖细的声音和鼻音。这种辨识度很高的音乐，要归因于利物浦方言的口音和用词，还有极富特色的语调、发音和短语。随着近十几年来港口活动的减少，当地经济发展日渐萧条，这也使得一些地区的音乐设施和资源日益缺乏，同一场景的音乐内部联系也变得更脆弱。英国唱片业绝大部分力量都集中在伦敦，那里聚集了主要的唱片、出版、制作和传播公司。有共同兴趣的团体把精力放在如何吸引伦敦唱片公司的人力和财力到当地，来扭转一直以来本地音乐人才向大城市外流的局面，以及减少当地音乐产业在城市之外服务和资源上的花费。

然而，音乐上的“场景”并不只是社会或物质的实体，它也是一个可以有多种定义和多种解释方法的概念。一些人认为“利物浦摇滚乐”只有“发生了什么”（something is happening），它才能被贴上“场景”的标签。例如，如果本土的乐队已经签了唱片公司，就有让当地风格传播、覆盖全国的趋势；如果有一个很好的本土表演场地，就会促进当地音乐活动和演出的数量，也可凝聚场景的“核心”力量；如果本土摇滚乐作品突出社区、合作的特点，而不是分裂、派系林立；如果有一种易于识别和鲜明的本土声音或风格。本土摇滚场景这个概念实际上和浪漫思想、摇滚文化相关联，也和原创性、差异和团体相关。

威尔·斯特劳同样指出过这一问题，他把20世纪80年代的北美摇滚乐类型叫作“音乐本土主义”（musical localism），利物浦摇滚的音乐本质、风格和演出场地相互间是有机联系的。“场景”的形成和团体、继承、本土身份这些概念相关联，意味着“场景”的历史稳定性和地理上的根植。音乐创作的本质是分享，这一点推进了群体的聚合，这就是为什么巴里·尚克（Barry Shank）把“场景”解释为“萌芽的表意社群”（embryonic signifying communities）。尚克研究了德州奥斯汀的摇滚场景的发展和动力。它起源于牛仔的歌，沿着这条线索，会发现“场景”是在本土的乐手、学生、政客的交往中，以及在奥斯汀内外各种乐风和乐派间的互动中发展。因此，尚克十分强调“场景”多变的属性和生活圈的变化，以及这当中的起伏、分裂和传播。他还把“场景”描绘成一个活跃的整体，在这之中激荡着强烈的情感、振奋人心的“嗡嗡声”（buzz），是一个能探索和表现新身份的境地，是

集体活动的中心，能产生强烈的认同感和归属感。对尚克而言，“场景”赋予乐手能力，推动着他们进步。

本土音乐场景当然有他们自身独有的特征、传统和身份认同。举例来说，利物浦摇滚和20世纪90年代的“当代舞场景”（contemporary dance scenes）的音乐有着明显的差异。当时音乐产业的发展推动了这一过程，它所吸引的乐迷，乐迷们占据的空间和他们偏爱的服装风格，有关音乐、音乐人、音乐表演的观点都推动了这一过程。“场景”的形成也倾向于根据参与者的类型明确地区分。举例说来，和被新生力量称作“老传统”（old-school）和“恐龙乐队”（dinosaur）摇滚场景（通常需要大量的资助和补助才能发展）相比较，一些舞蹈场景的参与者把自己的“场景”描述成一个全新的、充满创造的、面向未来的进程。对“场景”认识，以及“场景”边界的划定并非一成不变，相反，应时而动，随着现实境况的发展而改变。露丝·芬尼根（Ruth Finnegan）也强调了在一个英国乡镇弥尔顿－凯恩斯（Milton Keynes）中不同音乐“世界”之间的差异（包括乡村和西部音乐、爵士乐、古典乐、铜管乐队、剧场音乐、民谣、摇滚、通俗音乐），这些不同的世界，不仅仅因音乐而区别开来，还因为不同的社会惯例。这些社会惯例，包括学习、创作和表演的分享方式，相同的音乐制作结构和组织模式，以及概念化和评价方式。

然而，“利物浦摇滚场景”和“当代舞场景”又有很多相似和重叠的地方，他们共享本土的音乐设备、跨界的音乐人、听众、声音和观念。比如，主流音乐、地下音乐俱乐部，当代舞场景所看重的原创性概念也都得到同样的关注。芬尼根也强调说本土音乐世界和其制作的普遍模式都得到了当地物质和精神上的双重支持。关于音乐场景的研究是基于地方本土或是特定的地域范围，正如我上文提过的利物浦摇滚、弥尔顿－凯恩斯音乐和奥斯丁摇滚（Austin's rock scene）。强调了音乐“场景”间接反映了当地的社会、文化和经济发展特点。然而近年来的趋势是把重点放在对音乐“场景”的概念重新梳理，把过去作为本土文化象征的音乐扩到全球化的大语境中。

“场景”是全球的动态文化

尚克（1993，p. 207）已经提到了性手枪乐队（Sex Pistols）的现场表演对奥斯丁摇滚产生的巨大影响。他还提到奥斯丁当地对詹尼斯·乔普林（Janis Joplin）等本土乐手离开当地去大城市寻找发展机遇表露出心酸和遗憾。在英国，性手枪乐队的现场表演对利物浦和曼彻斯特的摇滚圈子产生了

同样的影响，利物浦和谢菲尔德的音乐圈对那些离开当地去城市发展的乐手显露出同样的关注。因此，在奥斯丁，利物浦和谢菲尔德的音乐家游说政府出台相关政策，扶持和促进本土摇滚圈的发展，加大投资，完善基础设施来吸引本土音乐家留在当地。

这些和其他的例子都指出了不同地域音乐“场景”之间的关联，预示了本土音乐“场景”需要从跨域国界的视角来理解，把我们的注意力吸引到了一种跨地区和跨国性的存在。利物浦摇滚也不是一个孤立的存在，总会受到外界音乐的影响。举例来说，在 20 世纪 50 到 60 年代，利物浦当地的船员带回了美国和世界其他地方的唱片和乐器。驻扎在空军基地的美国大兵到附近的俱乐部和舞厅坐坐，这些地方会逐渐放些美式音乐，诸如爵士乐、乡村音乐、R&B、灵魂乐、摇滚乐。各种各样的移民也推进了多样音乐“场景”的形成，像犹太人发展了很多商业音乐，比如说他们扶持了 60 年代的甲壳虫乐队，注重歌曲和旋律的爱尔兰人和所谓的“利物浦声音”（“Liverpool Sound”）紧密关联，“场景”团结了游散的犹太人，音乐推手、音乐产品和声音的传播扩散。这一过程加剧了音乐文化、场景、声音的融合程度，强化了音乐上混搭、文化兼容和汇合等进程。

当然，有着利物浦摇滚场景的音乐人常从跨国的多媒介音乐中汲取灵感，从很多方面来看，利物浦摇滚场景和其他地方的摇滚场景有相似之处，因为同一场景的音乐人在利物浦以外的地方巡回演出，与其他的乐手和歌迷交流。喜欢同一个场景的乐迷，也是到处赶场参加各种音乐会和音乐节，和喜欢其他场景的乐迷就有了交流。各个场景的乐队也通过各种媒介，当然也包括口头和面对面交流来沟通。各种媒介包括广播和电视，国内外发行的乐迷杂志、时事信息和其他的出版物，以及网络上的讨论专栏。这些音乐人和歌迷之间的联系，促进了音乐产品的流通，也介入了货币、资本的交换和流通，还影响了音乐的意义、形象和意识形态。他们说明了存在这样的可能性：流行音乐派别的发展有地理上的分散趋势，不限于特定地域。

然而，不同的音乐场景之间建立了多样化的联系。以利物浦当代舞场景为例，它和斯特劳所提到的北美舞蹈场景有其相类似之处，也就是说，它与其他地域的音乐场景有着姻亲关系，而如今所要求的世界眼光，也促使它留意其他地方的音乐活动。较成功的要数利物浦奶油夜总会（Liverpool night-club Cream），其成功之处在于，它不仅把奶油事件推向了世界，定期吸引了众多的外国听众，还成为国际性的 DJ 天团的代理机构。因此，它也被描述为一个恰好建立在利物浦的国际俱乐部。与此同时，人们密切地关注着本土主要摇滚乐表演场地，如洛马克斯（The Lomax）的职责所在等问题，即

本土场景和本土表演场地对本土场景演出的职责成为人们讨论的焦点。而这一争论，目的在于确保当地的演出场所可以为当地的乐队提供表演场所和机会。埃里克（Eric）的这一场地，已经占据了利物浦摇滚界的传奇地位，这缘于场地主要表演利物浦 80 年代早期的摇滚和后朋克时代的音乐，它也推动了本土乐队，例如回声兔人（Echo and the Bunnymen）、融化的冰雕（The Icicle Works）、强力乐队（The Mighty Wah!）的成型和发展，这些乐队后来也陆续取得了成功，成为流派传承和延续下来的一部分。

“场景”的产物：权力和束缚

音乐“场景”的概念，在斯特劳这里重新定义，它更强调了它的流动性、分散性、全球化、瞬息万变以及本地音乐活动地理上的分散性。斯特劳并非是用地理社群和特定的亚文化群来界定音乐场景概念，而是把精力放在基于各种音乐偏好的多方联盟场景是如何产生的，以及流派和文化上的变化之间的互动关系。然而，场景的生产，受权力关系鼓动也受其限制，形成了场景的本质，也形成了它想象的存在方式。

从 20 世纪 80 年代早期开始，利物浦摇滚场景的参与者常为缺乏资源和设备而哀叹，说自己孤立无援。同时，随着利物浦在欧洲范围内的经济地位处在边缘，它在英国的政治地位和形象也衰落了。这在一定程度上解释了 80 年代附加在流派之上的象征意义和价值，音乐被当作走出城市的解决之道，尤为关注音乐人的去留。如果音乐人选择留在城市并取得了成功，他们很可能觉察到自己的某种迷失，庆幸自己能留下来。他们和城市的关系受到了热情的关注，他们处在亏欠感和责任感的拉锯下。离开和失落的说法寓示着本土身份的强大，也表明了地方范围的保守性，“场景”在这里衍化成一个界限分明，对外界漠不关心的概念，而非开放、对话、合作的概念。利物浦摇滚圈和本土紧密关联，但同时也和国内、跨国或全球的关系以及运动、动荡性、不平等性相关联。

而且，音乐媒介对音乐圈的定义和解释有很大影响，某种程度上创造或者说是催生了音乐圈。特定的音乐杂志，比如经常把摇滚乐手及他们创作的音乐和他们的家乡联系起来。这一惯例会随着音乐风格和类型变化，但一些摇滚杂志仍然将音乐人及其作品这样划分，为了把乐手和本土的归属感联系起来，以此来证明其音乐的特质。在他们所涉及的摇滚音乐场景中，他们一成不变地用提升本土竞争力和差异性的方式把本土的和其他地区的音乐场景区别开来。一些利物浦的音乐人因此谴责音乐媒体错误地解释了本土摇滚

圈，由此抑制了本土摇滚圈自然的发展。

和媒介一样，音乐产业在催生和束缚音乐圈的发展中起到了举足轻重的作用。尚克以20世纪80年代奥斯丁的后朋克圈子为例，称其为“表意社群”（signifying community），渴望用音乐来建立身份。他们也感受到努力证明自己，抢占市场地位的对手们的竞争和威胁。奥斯丁的音乐圈子逐步变化，在20世纪80年代中期，它和英国的唱片业的价值和需求紧密关联；当本土音乐产业这一概念出现后，圈子也变得越加商品化了，面临着重新界定。这意味着商业活动紧紧围绕着那些已经吸引了各方关注的成功或即将成功的音乐人。尚克的提法是说这样的发展束缚了音乐圈子进步的可能。詹森·托因比（Janson Toynbee）也表达过类似的观点，“在最为商业化和主流的圈子内发展不会有突破”。

然而，音乐产业和媒体催生的音乐场景也维持和扩展了音乐商品化的市场，圈子在权力领域内发展了自身。比如，利物浦摇滚场景不只是反映和表达了它的本土特质，它同时也造就了本土文化。利物浦摇滚场景的活动和音乐促进了当地社会、文化、经济生活的发展。比如说，音乐场景吸引了世界各地的乐迷来到利物浦，甚至定居在这里。20世纪60年代披头士乐队红极一时，70年代整座城市的摇滚圈都在蓬勃发展，90年代的舞蹈场景吸引了当时所有乐迷、游客、朝圣者、记者、俱乐部成员、音乐家和学生来到这座城市。汉斯·马克·奥尔森（Hence Mark Olson）把场景同移民和人口流动联系起来，以此来强调音乐的动态性和沟通世界的能力，用“路径”的概念和“根”的概念相对应。场景的影响因此将利物浦摇滚场景传播到了城市之外，利物浦这座城因此得到了全世界的关注。同时在利物浦，场景已经成为商业化和城市形象重建的争论中心，由此影响到人们的本土身份感和归属感。

举例来说，利物浦摇滚场景和一种乐手、乐迷或是音乐记者和商人创作的独特的本土声音之间的联系很普遍，但是音乐和本土之间的关系尚不明确。正如约翰·斯特里特（John Street）（1995，p. 259）所说，本土的东西作为音乐场景的一个独特的结构和政治背景，并不一定要局限于此。我们是按照（非）本土的方式来理解所听到和表演的音乐本身。不同的城市也许孕育了不同的音乐，但如果所创造的音乐只是镜像般投射了城市的社会、文化、经济和地理特征，那就难以代表这座城。更准确地说，“本土修辞学”（rhetoric of the local）暗示了本土是通过音乐场景和论说来塑造、生产和想象的。音乐人按照他们习得的倾听、解释谈论音乐的方式去打造自己和他们的音乐。正像奥尔森指出的那样，场景不该仅仅被当作音乐活动的背景，而

更要关注其中特殊的品质和圈子的动态发展，以及他们的自主性和商品化的品质。

结　论

在流行音乐研究中，“场景”是一个我们很熟悉的术语，但它通常与“亚文化”和“社群”混同。近年来，人们尝试把它当作一个理论工具来重构本土流行音乐。音乐中“亚文化”或“小团体”的概念和群体一样，是同质性的、有界限的、有相同来源的，是被当地特点所限制的，因此也在一定程度上受到了挑战。“场景”和本土与全球化关系的讨论有关，和本土文化动态的、变化的、地理上的灵活性以及全球联通的概念相关。从某种意义上来讲，“场景”和流行音乐尤为相关。流行音乐场景之所以得到发展，是因为与其他类型的文化产品（比如电影和电视类）相比，本土的业余音乐和制作成本较低，渠道易获得，传播范围较广，而且在地域上尤为灵活。音乐人和听众定期会举办和参加巡回演唱会，音乐产品通过光碟、磁带杂志等媒介得以广泛传播，音乐评论和讨论也通过无线电广播、电视和网络广泛流传。

在过去约十五年的时间里，欧美的决策者们对本土音乐（尤其是摇滚乐和流行乐）场景的兴趣与日俱增。正如奥斯汀的另类摇滚场景一样，20 世纪 80 年代，利物浦和曼彻斯特场景也被当成“本土产业”（local industries），因为它们具备释放年轻活力的城市形象的潜质，能推动旅游业和招商引资，从而越来越得到市政府的重视。它们也被当成一种新兴的公众关系纽带，能促进商业发展，拉动就业，增加市民收入，从而促进当地经济的发展。对本土场景的进一步研究，解释了它全球的动态特点，解释了“场景”出现的原因，繁荣发展的条件和境况，政策创新是帮助还是阻碍了当地经济的发展，为什么一些场景的传播范围更广，不同类型的场景在当地、本国和全球范围内的关系是如何变化的，以及他们如何推动经济发展的潜力和政策性的需求。

学者们对音乐场景的解释，有些过于抽象和笼统，这也是为什么民族志考察，这种相对本质性的调查研究，有助于解释本土场景的性质、当地生活圈和地理路线的原因。像尚克和芬尼根所做的有关本土音乐场景的民族志研究，被认为过于局限于某一个特定的场景，或某一特定的地区，因此其研究相对偏狭。他们为了表明场景是独特的，限于本土，由当地的条件造就，而忽略了不同区域间不同场景相互间复杂又重要的关联。当然，尚克也强调了类似朋克场景全球性的扩散，他指出，朋克在奥斯丁本土是一种十分重要的

音乐形式，是由这座城市的历史和当代社会经济发展状况所塑造的。尽管芬尼根研究的是米尔顿·凯恩斯（Milton Keynes）的“音乐界”（musical worlds），但她也指出本土音乐和外界音乐机构及和组织之间的复杂联系。

这就导致芬尼根对“音乐界”的概念进行重估。这个概念意味着分裂或捆绑，她思考着能否找到一个可以替换的、更为适合的术语。她反对“音乐团体”的概念，因为她认为“团体”代表着本土稳定的音乐制作状况和相互间紧密连接的关系；同时她也反对“音乐网”（musical network）的概念，因为这一概念寓示着本土音乐制作互相之间迥然不同的分散化状态。她试图去消除本土音乐制作封闭的、根深蒂固的静态的含义，试图找到一个能够传达出音乐制作中活跃、开放动态的过程，最终选择了“音乐路径”（musical pathways）这个概念。这个说法在某种程度上象征着在流行音乐研究中，“场景”的概念几经重构来适应音乐重心，从本土移向全球的动态发展过程。在这一过程中，对“场景”进行进一步的民族志研究，也很好地说明了它的产生、发展，在特殊的情况下受到其他群体的影响，以及探索他们本土的、本国的和跨国的联系。这样的民族志研究不会把“场景”只当成一种特殊的本土文化，而是更倾向于探究立于本土，放眼全球的音乐“场景”。

参考文献

Conhen，Sara（1991）Rock Culture in Liverpool：Popular Music in the Making. Oxford：Oxford University Press.

Finnegan，Ruth（1989）The Hidden Musicians：Music Making in an English Town. Cambridge：Cambridge University Press.

Kirschner，Tony（1998）Studyingrock：towards a materialist ethnography，In Thomas Swiss，John Sloop，and Andrew Herman（eds），Mapping the Beat：Popular Music and Contemporary Theory. Malden，MA and Oxford：Blackwell，pp. 247−268.

Kruse，Holly（1993）Subcultural identity in alternative music culture. Popular Music，12（1），33−43.

Olson，Mark J. V.（1998）Everybody loves our town：scenes，spatiality，migrancy.

In Thomas Swiss，John Sloop，and Andrew Herman（eds），Mapping the Beat：Popular Music and Contemporary Theory. Malden，MA and Oxford：Blackwell，pp. 269−290.

Shark，Barry（1993）Dissonant Identities：the Rock ‘n’ Roll Scene in Austin，Texas，Hanover，NH and London：Wesleyan University Press.

Straw，Will（1991）Systems of articulation，logics of change：communities and scenes in popular music. Cultural Studies，5，368−388.

Street, John (1993) Local differrences? Popular music and the local state. PopularMusic, 12, 43-56.

Street, John (1995) (Dis) located? Rhetoric, politics, meaning and the locality.

In Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan, and Paul Friedlander (eds), Popular Music: Style and Identity. Montreal: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions/International Association for the Study of Popular Music.

Swiss, Thomas, Sloop, John, and Herman, Andrew (eds) (1998) RunningMapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory. Malden, MA and Oxford: Blackwell.

Toynbee, Jason (1995) Review of Dissonant Identities: the Rock 'n' Roll Scene inAustin, Texas, byBarry Shank. Popular Music, 14, 377-379.

译后记

这是一篇不该省略的译后记。我想告诉读者两点。

其一，我选译这本著作的过程和意图。

2014 年，我在英国剑桥大学音乐系访学，主攻研究方向是音乐符号学，也就是所谓传统的音乐理论。然而，同时放不下的是我同样关注多年的流行音乐。剑桥大学音乐系毫无疑问以传统音乐研究为主，也有研究非洲、印度、日本、中国音乐的，他们称之为“世界音乐”。研究流行音乐的极少，这可能和精英大学的传统有关。没有料到的是，在他们的社会学系、传播学系，流行音乐和流行文化研究却是热门。这种局面，并不奇怪，正如此书的各关键词译者的分布，有超过三分之一来自音乐系的教授，三分之一来自传播系的教授，还有不到三分之一的来自文学系或其他研究机构。利用业余时间，我查阅了大量的流行音乐资料，兴奋之余，陷入了“选择的焦虑”：既有系统的研究，也有专题研究，如何选择？有几本书可以备选，比如稍晚出版的西蒙·弗里斯等主编的《剑桥摇滚和流行音乐指南》，在最后离开一刻，我还是捧起了眼前的这本原著。

从时间上来说，这本著作出版于 1999 年，距今已经 17 年过去了。它的研究价值是否过时了？我仔细读过后，答案是决然否定的。比起弗里斯主编的那本指南，这本书用 18 个关键词作为体例的研究，更为清晰而深刻；这些关键词覆盖的问题，依然活跃在今日流行文化研究者的视界中。也就是说，它们既是基础性的基桩，也是构架性的构架，既深刻又开阔。不得不承认，中西方流行音乐发展和研究对象不同，差异很大，但这些思考的问题和方法却具有共通性。因而，我翻译的旨意也未能免于俗套——“中学为体，西学为用”——没有越过一般译者的野心和意图。

其二，我想在此对这本著作的初译者们表示敬意。

这是一本集体之译。初译者多数是我指导的艺术学理论系和传播系的研究生。我最早把此书原文在课堂上分章节讨论，学生们的回应和热情，以及对学术视野和解决问题的渴望，极大地感染了我，这让我下决心，前后花了

近两年时间完成这样一部译作。本书的全部译稿最后由我逐句修正校订，文章中除了理论和音乐术语，还有大量的人名、书名、歌名以及各种音乐类型名称等，如果有理解错误、翻译不妥的地方，我负全部责任。

我衷心感谢他们的热忱参与，流行音乐是青年人的文化，也是这个时代的文化，我们也由此共同上了一堂生机盎然的中西文化比较课。有如此动力和责任，就可以做好，也一定能做好一件事，哪怕困难重重。我有足够信心相信，这是一本值得阅读的好书。剩下的，瑜不掩瑕之处，就敬请同行和读者们批评指正了。

陆正兰

2016 年盛暑于成都望江阁